

guetas de hierro. La parte posterior de la primera planta, bajo tejado, se halla cubierta por una bóveda tabicada sujeta por tirantes, muy similar a la que utiliza Muncunill en la fábrica Aymenrich, Amat y Jover pero, caso insólito, aplicado a una tipología de *casal*. En la tercera planta se aprecia una «lucerna» acristalada, de forma similar a los «dientes de sierra» fabriles.

El equipamiento interior está cuidado hasta el más pequeño detalle, la carpintería probablemente debida al artesano Pedro Sabater y según orientaciones del propio Muncunill. La simplicidad del trabajo de madera, contrasta con la preciosidad del hierro en la barandilla de la escalera y en las manillas de puertas y ventanas, que adoptan formas caprichosamente naturalistas. El trabajo del hierro se dejó en manos del más asiduo colaborador de Muncunill, el maestro herrero Pau Bros.

5.5. Almacén y entorno

A pesar de lo afirmado anteriormente sobre los *falsos tipos* en edificios de Muncunill, daremos la vuelta al problema; recordaremos con Argan que el tipo no es criterio de valoración.⁵² Por lo tanto, será en la relación establecida entre los edificios y su entorno que podremos emitir un juicio valorativo. «La obra de arquitectura es inseparable de su entorno, más que físicamente, conceptualmente».⁵³ La calle es un todo vivo y necesariamente sus edificios deben estar concebidos armónicamente; se deduce de esta aseveración que la genialidad de Muncunill ha residido esencialmente en la ideación de un paisaje industrial y un estilo modernista, sin alterar substancialmente el perfil de la ciudad.

El término que define mejor las características que debe revestir el entorno es, sin duda, «paisaje cultural». Se entiende normalmente por «paisaje cultural», una zona urbana determinada por un gran contenido histórico-artístico, como podría ser, por ejemplo, un barrio gótico; pero una ciudad puede alcanzar personalidad por otros motivos,⁵⁴ elementos propios de la vida urbana como en nuestro caso: la continua sucesión de pequeñas viviendas y almacenes, ocupando unos solares de 5 m de anchura y conformándose en «elementos singulares e identificables de una trama en la que se unen las experiencias visuales con las vivenciales hasta producir una imagen y un sentido total de paisaje urbano».⁵⁵

52. ARGAN, G. C., *Progetto e destino*, pág. 39.

53. WAISMANN, MARINA, *op. cit.*, pág. 115.

54. TEDESCHI, E., *Teoría de la arquitectura*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 1972, pág. 99.

55. TEDESCHI, E., *op. cit.* pág. 101.

Pedro Navascués Palacio

Opciones modernistas en la arquitectura madrileña

A la memoria de Felipe Heras García

La imagen actual de una ciudad refleja la realidad gastada por el uso a que está sometida. Para juzgarla en sus valores arquitectónicos y urbanísticos no bastan los datos que han sobrevivido, ya que hoy no tienen la misma proporción y significación que dentro del contexto para el que fueron creados. Al mismo tiempo, es absolutamente indispensable indagar no sólo acerca de lo que queda y de lo que la ciudad fue —esto es, de lo construido y luego derribado—, sino también de lo que aquella pudo ser —es decir, de lo proyectado y después no construido—, sin referirme en absoluto a las posibles propuestas utópicas sino a propuestas reales que circunstancias de índole diversa no permitieron llevar a cabo siendo factibles «per se». En tanto en cuanto no tengamos establecidos estos tres grados posibles de existencia, no podremos medir la importancia de determinados movimientos arquitectónicos dentro de una ciudad.

Si el proceso de autodestrucción de aquella, cuyo mecanismo es de resorte humano, ha ido borrando los capítulos más sólidos y largos de nuestra historia de la arquitectura, ¿qué será de aquellos movimientos más débiles y efímeros, tales como el modernismo! ¹ No obstante, en las páginas siguientes, trataré de mostrar la existen-

cia de una arquitectura modernista en Madrid, señalando las distintas alternativas ligadas a las corrientes europeas, que es precisamente lo que caracteriza y corresponde a Madrid como ciudad-capital, frente a lo que tiene el modernismo catalán de peculiar expresión ligada a una problemática y tradición local. Esto da un carácter marcadamente internacional al modernismo en Madrid, lo cual no le resta interés pero sí originalidad, sobre todo si se le compara con la potencia y capacidad creadora del modernismo catalán. Esta realidad, la pujanza arrolladora de lo catalán, ha tenido una repercusión negativa en la historiografía del modernismo en España, ya que ha desanimado a cuantos autores han tratado del tema en otras regiones.² Muy concretamente en Madrid, éste ha sido un tema abandonado «a priori» por aquellos que, de un modo u otro, han tratado la cuestión. Mi trabajo ahora consiste en lo contrario, en detectar la profundidad y extensión con que el modernismo se produjo en Madrid, quiénes fueron sus protagonistas, cuáles sus temas y modelos, y qué resistencia pudo encontrar, dejando para otras circunstancias la catalogación de las obras. El punto de partida será, obligadamente, la revisión crítica de lo poco que sobre este tema

1. La todavía no lejana y dolorosa destrucción de la Casa del Pueblo en Bruselas prueba el poco peso específico del modernismo ante una conciencia ciudadana que no hubiera permitido derribar —espero— Santa Gúdula, cuya trascendencia para la historia de la arquitectura, y por ende de la cultura, está muy por debajo de la obra de Horta. La reciente destrucción de la formidable escalera de Galerías Lafayette de París marca el último atentado contra una obra máxima del modernismo, cuya importancia huelga ponderar.

2. Afortunadamente este equívoco está en vías de superación y trabajos como los de Gonzalo M. Borrás Gualis sobre el modernismo en la región aragonesa (*La arquitectura modernista en Zaragoza*, en «Miscelánea», ofrecida a D. José María Lacarra, Zaragoza 1968, pág. 113-125, y *La arquitectura modernista en Teruel*, «Boletín Informativo de la Excma. Diputación Provincial de Teruel», número 31, 1973, pág. 1-12); de Alberto Villar Movellán (*Arquitectura del Modernismo en Sevilla*, Sevilla 1973), o de Miguel Seguí Aznar (*La arquitectura modernista en Baleares*, Palma de Mallorca 1975), prueban la vitalidad de este movimiento en otras regiones.

se ha escrito, lo cual, a su vez, servirá para ir fijando algunas cuestiones previas y deshacer tópicos simplistas.

Desde que Román Loredó dio a conocer, en 1925, su trabajo sobre la arquitectura española contemporánea³ hasta la última publicación de Oriol Bohigas, que hace un balance del modernismo en España,⁴ la arquitectura modernista en Madrid no ha progresado nada historiográficamente, ni ha conocido un estudio serio, buscando sus raíces, enfrentándose con las interrogantes que plantea por acción u omisión, no habiéndose procedido tan siquiera a una labor de catalogación, indispensable, al modo en que acertadamente ha hecho Bohigas para el área levantina. En estos cincuenta años, tan sólo y de forma episódica ha ido apareciendo el tema del modernismo madrileño según la imagen fijada por Loredó, esto es: Grases Riera, casa de Longoria; Reynals, casa de Pérez Villaamil; Farrés, casa de la calle Almagro, 23, y J. Zapata, sin citar obra. Desde entonces, se vienen repitiendo estos datos elementales, sin ningún juicio de valor ni análisis crítico. Así ocurre con el Marqués de Lozoya que transcribe, incluso con los mismos errores, las noticias aportadas por Loredó.⁵ Para Lozoya, Madrid «fue hostil al modernismo» y tan sólo «el capricho de un plutócrata de gustos avanzados consiguió que el arquitecto José Grases Riera, interpretando trazas francesas, construyese el palacete de Longoria». Esta interpretación de una partitura ajena es ya un craso error que parece incapacitar a nuestros arquitectos para sumarse al *Art nouveau* sin la servidumbre de convertirse en meros instrumentistas, lo cual, referido a Grases Riera, uno de nuestros arquitectos mejor dotados en torno a 1900, resulta todavía más miope.

Los mismos datos de Loredó aparecen de nuevo en el resumen que, de la arquitectura madrileña en la primera mitad del siglo, hizo Roberto Ucha, esto es, Grases, Reynals, Farrés y Julio Zapata,⁶ asignando a éste último la Banca Sáinz en la calle de Alcalá, y recordando su interven-

ción en el monumento erigido a los bomberos en el cementerio de La Habana asociado con Querol que, dicho sea de paso, fue uno de los hombres —aunque desde el campo de la escultura— que más contribuyeron a la aclimatación del modernismo en Madrid, siendo un buen exponente el monumento a Quevedo, de 1902.⁷ Por otra parte, Carlos Flores, en su fundamental aportación a la arquitectura española contemporánea, se refiere, tan sólo y más escuetamente todavía, al palacio Longoria y a la casa de Pérez Villaamil. Para Flores, el modernismo y otras corrientes de la nueva arquitectura se recibieron en Madrid «como reflejo de su desarrollo en la Ciudad Condal y por consiguiente con una cierta degradación y retraso»,⁸ lo cual, a mi juicio, resulta una afirmación harto exagerada e inexacta, tanto en lo que respecta ahora al modernismo como a otros movimientos posteriores. Como más adelante demostraré, el modernismo en Madrid no fue un eco de lo catalán sino más bien reflejo de las variantes del modernismo francés, belga, italiano y vienés principalmente, contando desde luego con algún caso de filiación catalana. Tampoco los concep-

glo, «Catálogo general de la construcción», Madrid 1954-55, pág. 13. En la nota 1 de la pág. 5, Ucha reconoce haber tomado sus datos de Loredó, si bien «corregidos o aumentados».

7. Además del pedestal y estatua, Querol diseñó en 1903 una verja de cerramiento igualmente modernista que planteaba, por su libre concepción, dificultades para ejecutarla. Algunas cartas cruzadas en el Ayuntamiento con este motivo revelan algo del estilo libre del escultor: «En cuanto a la verja proyectada por el señor Querol para la estatua de la plaza de Alonso Martínez, esta dirección no se ha ocupado de ella por las dificultades que ofrece el diseño presentado por dicho escultor...» (del informe de la Dirección Facultativa de Obras Públicas). «He examinado el croquis mencionado, resultando que con la carencia de datos y ambigüedad del dibujo no es posible formar un proyecto definitivo obedeciendo a ideas que estarán en la mente del autor... como la ambigüedad del dibujo no consiente a persona extraña concretar ciertos detalles decorativos, puede dar lugar a traducciones artísticas diferentes y pudieran entablarse reclamaciones por parte del señor Querol para salvar su criterio artístico...» (del informe del arquitecto municipal Domínguez y Ayerdi). Los estudiosos de Querol encontrarán estos datos, así como el dibujo original del escultor, en el Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (que abreviadamente citaré ASA), exp. 16-52-3.

8. FLORES, C.: *Arquitectura española contemporánea*, Bilbao 1961, pág. 29. La cita de Grases y Reynals aparece en la pág. 36, acompañada de algunas ilustraciones, pero sin ningún tipo de análisis crítico.

tos de «degradación y retraso» son aceptables, pues sólo el palacio de Longoria, por fecha y calidad del proyecto-ejecución, resiste la comparación con los mejores especímenes del modernismo europeo, y no me refiero sólo al tratamiento de sus fachadas sino al diseño interior, cuya escalera, por ejemplo, habrá que considerar como una de las joyas del *Art nouveau*.

La presentación de este filtro catalanista del modernismo en Madrid, por parte de Flores, extraña cuando, en otro lugar, este mismo autor apunta, con gran acierto, que el interior de la casa de Pérez Villaamil está influido por el trabajo de Horta.⁹ Pero no sólo el interior sino que la fachada entera representa una de las mejores consecuencias de los hoteles de Horta en Bruselas y de los que sería difícil encontrar otros ejemplos tan respetuosos con el modelo. Es éste un caso claro de modernismo no catalán, sí europeo, y del que hasta la fecha no he llegado a conocer otro análogo en aquella región. Flores ha vuelto al tema recientemente —aunque a modo de apretada síntesis— en su colaboración a la obra de Benévolo sobre arquitectura moderna.¹⁰ Para Flores, el modernismo catalán tiene una primacía que nadie podría discutir, citando allí tan sólo a Grases Riera —sin decir que su actividad tuvo lugar en Madrid— junto con otros arquitectos catalanes con los que no veo relación, ya que no se dan en él aquellos elementos que componen el «modernismo mimético», en el cual, según Flores, confluyen el *Art nouveau*, la *Sezession*, *Liberty* e, incluso, el modernismo de la *Renaixença*. Ya veremos cómo Grases tiene una predilección casi exclusiva por la traza francesa y cómo su modernismo no puede confundirse con lo catalán —a pesar de haber nacido en Barcelona— pues, conceptualmente, se diferencia mucho y, cronológicamente, se anticipa a aquél, como modernismo internacional se entiende, y no, naturalmente, como versión regional-nacionalista a la que nunca se sumó. Seguimos, pues, con un modernismo madrileño desenfocado y todavía inexplorado.

Un artículo de González Amezcqueta, de 1968, en el que pasaba revista a la arquitectura madi-

leña del último siglo, cita de nuevo a Grases Riera, la mencionada obra de Reynals, añadiendo además los nombres de Miguel y Pedro Mathet como autores de la casa número 16 de la calle Mayor, «muy asimilable al palacio Longoria», lo cual resulta inaceptable con solo comparar los dos edificios.¹¹ El aspecto más positivo que González Amezcqueta dedica al modernismo en Madrid reside en el deseo de explicarse la poca aceptación de este movimiento, debido —según él— al «recrudescimiento del nacionalismo que tuvo lugar en España precisamente en estos años», con la consiguiente repercusión en la arquitectura en la que se produce «una acentuada desconexión del resto de Europa y una cierta indiferencia ante las originalidades del *Art nouveau*». A esto diré que si bien es cierto que a raíz del 98 se produce una reacción nacionalista, y ya he escrito sobre ello en otro lugar,¹² de aquí no se sigue que con la fuerza de causa-efecto, la arquitectura, esto es, arquitectos y patronos en Madrid, se desconectarán del resto de Europa o no se sintieran atraídos por el *Art nouveau*. Más bien ocurrió lo contrario. En el campo profesional bastaría señalar el interés que en nuestros arquitectos despertaron revistas como «The Studio», «L'Art Décoratif», «L'Architettura Italiana» o «Deutsche Kunst und Decoration», y que forman hoy un interesante fondo en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Al mismo tiempo, no hay que recurrir al lugar común del 98 para explicar la no aceptación del modernismo, pues no en todos los países de Europa —sin 98— cuajó aquél de modo uniforme. Es más, dentro de un mismo país las diferencias sobre el grado de aceptación del modernismo, entre capitales, son muy marcadas. Piénsese en el interés de Turín o Milán y lo poco que en este sentido ofrece Roma. ¿Cabía hacer un símil Turín-Roma-Barcelona-Madrid? Creo que muchos aspectos comunes ayudarían a entender una situación de análogas características, en la que el papel jugado por la industria es fundamental. Pero es que incluso dentro de una misma ciudad, sea ahora nada menos que París, el modernismo no fue aceptado de forma unánime, encontrando fuerte oposición en los editoriales

3. Este trabajo va incluido como apéndice en el Vol. VI, «Arte moderno y contemporáneo: 1750-1924», de la *Historia del Arte*, de K. Woermann, traducida al castellano por la Ed. Saturnino Calleja, Madrid 1925.

4. BOHIGAS, O.: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona 1973.

5. LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del arte hispánico*. Vol. V, Barcelona 1949, pág. 610.

6. UCHA DONATE, R.: *La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de si-*

9. FLORES, C. y AMANN, E.: *La arquitectura de Madrid*, tirada aparte del artículo aparecido en «Hogar y Arquitectura», 1963, pág. 22-23. En la nueva edición de este trabajo, bajo el título de *Guía de la Arquitectura de Madrid*, Madrid 1967, los autores suprimen esta observación que es fundamental (pág. 46).

10. BENÉVOLO, L.: *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona 1974, pág. 358-364.

11. GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.: *La arquitectura madrileña del ochocientos*, «Hogar y Arquitectura», 1968, pág. 114 y 116.

12. NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid 1973. Cf. en el cap. V: «La reacción nacionalista: neoplatresco y neobarroco», pág. 312-318.

de revistas como «L'Architecture», portavoz de la Sociedad Central de Arquitectos Franceses, o «La Construction Moderne», dirigida por el arquitecto e ingeniero Paul Planat, que veían en el modernismo un producto extraño de origen belga, inglés y alemán, principalmente,¹³ y que sólo ante un imperativo económico se vio obligado a encontrar una expresión francesa en lo que se llamó *Art nouveau*.¹⁴ ¡Vegetarianos!, llamaban irónicamente a los apóstoles del modernismo en París, aludiendo a los elementos naturalistas que animaban sus composiciones.¹⁵ Claro es que esta posición respecto al modernismo, cuando menos a la defensiva, entra dentro de la negación inicial de los vanguardismos que asoman en el cambio de siglo. Pues no es menos cierto que el modernismo, como movimiento surgido fuera del ámbito oficial, al margen de la Academia, y en Madrid la Academia de Bellas Artes y su prolongación en la Escuela de Arquitectura pesaba mucho, no encontró el apoyo requerido por lo que tenía de irracional y frívolo. Estamos en el polo opuesto de lo que significó la propuesta-aceptación del neoclasicismo como expresión culta. Viene bien recordar aquí un editorial de «La Construcción Moderna», comentando la sección de arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906, en el que se apuntaban los aciertos y deficiencias de los proyectos presentados, casi todos ellos de un insistente y tardío historicismo. Al llegar al presentado por Pedro Guimón y Eguiguren,

13. PLANAT, P.: *Actualités*, «La Construction Moderne», 1901, pág. 253-265. El citado artículo comienza así: «Le Modern-Style, produit anglo-allemand-japonais, va faire beaucoup parler de lui ces jours-ci... Le Modern-Style a des admirateurs passionnés, comme aussi des détracteurs intransigeants...» A continuación recoge diversas opiniones —normalmente negativas— de varios periódicos parisinos sobre este tema de palpitante actualidad, para cuya crítica media «ce Modern-Style, cet "art nouveau" inconfortable et inesthétique, qui sévit depuis quelques années et, aux formes élégantes et rationnelles qui caractérisaient l'art français, substitue des arrangements de tibias et des enroulements de lombres».

14. En este sentido, es muy elocuente el contenido de la conferencia pronunciada por E. Grasset en la Unión de Artes Decorativas de París, el 11 de abril de 1897, donde frente al colonialismo de los productos ingleses —de gran aceptación en los bulevares donde había media docena de «boutiques anglaises»— propuso crear modelos nuevos para la industria francesa. Cf. el resumen ofrecido por «La Construction Moderne», 1897, pág. 440 y 441.

15. RIOVALEN, E.: *Art nouveau*, «La Construction Moderne», 1898, pág. 289-290.

arquitecto desde 1902, tras cursar la carrera en Barcelona y activo en Vizcaya, dice: «Guimón es difícil de juzgar. Los arquitectos de Madrid, academiados más que el resto de los arquitectos españoles, han seguido poco, diré más, francamente no han seguido ninguno el arte moderno en su desarrollo... Bien estudiado sin prejuicios, sin aversión a lo llamado modernista, Guimón realiza una gran obra, y yo quisiera que tuviera muchos partidarios, muchos compañeros de escuela y de tendencias, que tuviera muchos modernistas jóvenes, pero aquí en el centro de España, donde no sería tan fácil extraviarse, ya que la severidad académica pudiera servir de freno a los excesos de la imaginación».¹⁶ Cuando al año siguiente, 1907, la Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó un concurso, entre arquitectos españoles, para premiar el mejor proyecto de un salón de recepciones y actos públicos de aquella Corporación,¹⁷ se presentaron un total de seis proyectos firmados por Rojí, Dubé, Estens, Roca y Simó, los hermanos Francisco y Rafael Aznar y José María Gall, todos ellos arquitectos jóvenes que habían obtenido el título entre 1903 y 1907 aproximadamente, y cuya posterior trayectoria iba a ser muy distinta. El concurso se resolvió a favor de los Aznar, cuyo proyecto era de un reaccionario barroco clasicista, interpretando así muy acertadamente las exigencias y el clima corporativo. Por las mismas razones fue especialmente rechazado el de Gall, quien «siguiendo las corrientes del llamado estilo modernista, ha presentado un proyecto acuarelado que carece de carácter y no responde por tanto, al objeto del concurso. El exceso de movimiento en sus líneas generales y la policromía de todos sus elementos constructivos quitan seriedad al conjunto y hacen demasiado alegre el salón para pertenecer a una corporación como la Academia de San Fernando».¹⁸

Indudablemente ninguna Academia europea hubiera aceptado un salón modernista, pero quiero

16. C. M.: *Exposición Nacional de Bellas Artes: Sección de Arquitectura*, «La Construcción Moderna», 1906, pág. 257-258.

17. No habiéndose presentado ningún proyecto en la primera convocatoria, ésta se repitió a comienzos de 1908 con las mismas bases, las cuales se hallan recogidas en el «Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos», 1907, pág. 112-113, y 1908, pág. 21-22.

18. SÁINZ DE LOS TERREROS, L.: *Concurso de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, «La Construcción Moderna», 1908, pág. 149-150.

tan sólo, con estos dos testimonios, señalar una fiscalización directa en Madrid sobre el nuevo estilo que, en cambio, no existía en otras regiones españolas. Fue éste uno de los mayores frenos al crecimiento de la arquitectura modernista en Madrid, en el que la imagen oficial, como ciudad-capital que es, no podía vestirse con ese tono festivo denunciado en el salón de la Academia. ¿Pero supone esto una novedad en la particular historia de la arquitectura madrileña? Creo que no, pues desde que Madrid fue capital bajo Felipe II y Juan de Herrera, y a excepción del episodio de Pedro de Ribera, la arquitectura madrileña mostró siempre una gran seriedad, de rígida normativa, creando un sobrio e inequívoco estilo madrileño.¹⁹ Si la arquitectura de las ciudades tuviera un «genius loci», yo me atrevería a decir que Villanueva fue tan característico de Madrid como Gaudí lo sería más tarde de Barcelona.

No insistiré más en este punto y tan solo añadiré, para hacer menos fuerte el pretendido aislamiento europeo al que hace mención González Amezqueta, que al término del V Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en el París de la Exposición Universal de 1900, se decidió reunir el VI Congreso Internacional en Madrid, lo que se llevó a cabo en 1904, discutiéndose en él, por cierto, el tema del modernismo en la arquitectura, como luego se verá. Si añadimos a esto los concursos internacionales convocados desde Madrid para edificios de esta capital, a donde envían y se aprueban proyectos no españoles —piénsese en el Casino de Madrid o en el edificio de La Unión y el Fénix—, no puede aceptarse cómodamente la imagen de un Madrid replegado sobre sí mismo añorando pasadas grandezas. Esto ocurrió, sin duda, pero no ahora sino más tarde y reaccionando precisamente contra esta especie de colonialismo arquitectónico de la primera década larga del siglo, señalando así el final de las posibilidades modernistas en Madrid en torno a 1914. Más adelante volveré sobre este punto.

Finalmente, ¿qué decir de la afirmación de G. Amezqueta sobre la «falta de interés y de calidad en el terreno del diseño», lo cual —según él— hizo imposible «la asimilación de la unidad

19. El reciente trabajo de VIRGINIA TOVAR MARTÍN (*Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 1975) viene a documentar un período en el que es claro este espíritu rígido, cortesano y a la vez modesto, cuando en otras latitudes el barroco europeo da muestras de un gran vitalismo.

decorativa postulada por el *Art nouveau*. Aunque creo que bastaría citar algunos nombres que representan en Madrid un artesanado de altísima calidad, tales como los hierros de Gabriel Asins —con una significación aquí análoga a la de la fundición Masriera de Barcelona—, los murales cerámicos de Daniel Zuloaga, la Vidriería Artística, montada aquí por el francés Jules Maumejean,^{19 bis} o el taller de vidriería que en la calle de Ayala dirigían J. B. Lázaro y Lampérez, la pintura de los Watteler, los papeles pintados de Del Río, etc.,²⁰ hay que recordar precisamente tres hechos sintomáticos del interés existente por esta cuestión. En primer lugar, el estímulo del Ayuntamiento que, desde 1901 y a imitación de lo acordado recientemente en París y Barcelona, estableció unos premios anuales de arquitectura para distinguir aquellos edificios que reunieran las condiciones de «salubridad, higiene y ornato», insistiendo la base tercera del concurso en la «belleza y depurado gusto artístico de la composición y detalles decorativos», valorándose mucho la calidad y arte de los materiales empleados.²¹

En segundo término, es necesario señalar la for-

19 bis. De este taller salieron algunas de las vidrieras para el palacio episcopal de Gaudí en Astorga, en los años en que dirigió la obra el arquitecto Ricardo García y Guereta, y que es el único caso de intervención directa de un arquitecto de Madrid en la genial obra del maestro catalán. Cf. ALONSO GAVELA, MARÍA JESÚS: *Gaudí en Astorga*, León 1972, pág. 57, 66-67 y 72-73.

20. A estos efectos, resulta impresionante el artesanado que intervino en los edificios más representativos de estos años, tales como el Casino de Madrid que arroja una nómina de gran interés y de la que destacaré algunos nombres: a) armaduras de hierro, cerrajería y bronce: Jareño, Asins, Boetticher y Navarro, Maison Fichet, Miguel y Pascual González, Herráiz y Compañía, J. Maumejean, F. Torras y Compañía, J. M. Jomain; b) carpintería: Arroyo y Gallego, Compañía Ibérica Mercantil, Gayo, T.B. Osborne, Vda. de Piera, J. Suárez, Miguel y José Velázquez, Waring & Gillow Limited y Sobrinos de Lissarraga; c) pintura artística: Cecilio Pla, Emilio Sala, Antonio Gomar, José Arijá; d) decoración de la escalera principal y de los distintos salones, así como mobiliario: Angel García, Francisco Villar, Víctor Laborde, J. Maumejean, Marín Magallón, Augusto Milliac, T. B. Osborne, Waring & Gillow, J. J. Alvarez, A. Marquet, Sucesores de G. Pereanton, Boulanger, Rousselet et Fils, Claudio Estrada, Sociedad Española de Relojería, Real Fábrica de Tapices y G. Madsard et Cie.

21. Estos premios, sobre los que preparo un trabajo en la actualidad, fueron creados en los años en que Alberto Aguilera estuvo al frente de la Alcaldía, Cf. ASA, exp. 19-70-16.

mación de sociedades que intentaron canalizar y orientar al público sobre las novedades del diseño del objeto «moderno», destacando entre todas la llamada «The Decorativ Art», con domicilio social en el paseo de la Castellana, 64-66, en la misma sede en que José —hijo de Jules— Maumejean dirigía la Vidriería Artística. Aquella sociedad se fundó en 1905, siendo sus figuras principales Octavio Campos —como gerente—, José Maumejean, que llevaría la dirección de los talleres, y el arquitecto Juan Moya, como director técnico. Su principal tarea consistió precisamente en lograr la integración de las artes en la arquitectura, ya que buscaba «la explotación de las artes decorativas en sus múltiples relaciones con la construcción, contando para ello con el concurso de importantes artistas españoles y extranjeros que permitirán acometer obras de escultura y pintura decorativa, marmolistería, metalistería, cerámica, mosaicos, esmaltes, vidrieras artísticas, bronce, tallas, cueros repujados y tallas pintadas». «The Decorativ Art», cuyo historial artístico está pidiendo un trabajo monográfico, representó en Madrid durante algún tiempo la vanguardia organizada del diseño moderno, siendo buen síntoma de aquel vanguardismo el hecho de que varios pintores, escultores y grabadores jóvenes solicitaron sus locales con intención de organizar en ellos, en la primavera de 1905, una muestra colectiva al margen de la Exposición Nacional de Bellas Artes. La petición estaba encabezada por Baroja, Casas y Meifrén, entre otros.²²

El tercer aspecto al que me quiero referir gira en torno a las repercusiones editoriales que en Madrid tuvo el interés por el diseño industrial y la integración de las artes, siendo el mejor testimonio «Pequeñas Monografías», revista fundada y dirigida por el arquitecto Eladio Laredo y Carranza, testigo excepcional de la formación del arte moderno madrileño. La revista, dirigida a un sector no especializado, fue publicando aquellas obras que estimaba modernas y no sólo modernistas, contribuyendo de este modo a orientar a un público que no se sentía seguro fuera del marco y gusto oficial de las Exposiciones Nacionales y del historicismo más o menos adulterado. El primer número de «Pequeñas Monografías», aparecido en 1907, daba a conocer el programa a seguir, afirmando que «su misión ha de ser unir los elementos dispersos que antaño fueron un solo organismo, que produje-

22. *Exposición Libre de Bellas Artes*, «La Construcción Moderna», 1905, pág. 120.

ron obras de arte. Es evidente que cuando la Arquitectura, la Pintura y la Escultura se han complementado, les ha sido más fácil crear las formas bellas; esta es, pues, nuestra bandera: tratar de unir y de hermanar las tres artes».²³ Queda así bien claro que no hubo tal desinterés por el diseño ni por la unidad decorativa del modernismo.

Volviendo a la escasa bibliografía existente sobre el tema que nos ocupa hay que citar obligadamente por el título, que no por el contenido, el artículo de Garriga Miró, del que lo mejor que puede decirse es que resulta absolutamente inútil.²⁴ Más grave, por más ambiciosa, resultó ser la exposición que sobre «El modernismo en España» se celebró en Madrid en el otoño de 1969. ¡Qué gran ocasión perdida para hacer un recuento de lo madrileño! De nuevo un autor catalán, Juan Bassegoda Nonell, auxiliado por Salvador Tarragó Cid, se ocupó de redactar la parte dedicada a la arquitectura en el catálogo de la exposición.²⁵ Bassegoda destaca, como debe de ser, la importancia de Cataluña, pero en cambio evidencia una desconcertante y mala información acerca de lo que en Madrid ocurre. Baste, como botón de muestra, el dar por demolida la casa de Pérez Villamil...²⁶ cuando a la salida de la exposición y no muy lejos de allí se podía —y se puede— contemplar la magnífica casa inspirada en Horta! Por otra parte, resulta inadmisibles incluir a hombres como Arbós, Adaro y Olavarria, por ejemplo, dentro del modernismo madrileño, so pena de que se llame modernista a toda la arquitectura comprendida entre 1875 y 1930, y entonces el problema es más grave porque estamos ante un elemental no saber ver arquitectura. Para Bassegoda Nonell, el modernismo madrileño es un enorme vacío sustituido por el neomodérjate de Ayuso y el monumentalismo de Palacios y Muguruza. El planteamiento no puede ser más simple y denota una insuficiente información que se ve corroborada por la bibliografía utilizada, pues de haber manejado alguna revista madrileña contemporánea

23. «Pequeñas Monografías», núm. 1, Madrid, mayo 1907, pág. 1.

24. GARRIGA MIRÓ, R.: *El modernismo en Madrid*, «Arquitectura», núm. 127, pág. 44-47. El autor de este artículo da muestras de una gran confusión de conceptos, además de resultarles imposible hacer un estudio del modernismo en Madrid, citando a Luckacs, Víctor D'Ors y Castro Arines, con el respeto que estos autores me merecen.

25. *El Modernismo en España*. Catálogo de la Exposición en el Casón del Buen Retiro, Madrid 1969.

26. *El Modernismo en España*, pág. 182.

hubiera llegado a conclusiones muy distintas. En el mencionado catálogo figuran, por una parte, una serie de arquitectos con una supuesta obra modernista en Madrid, y, por otro lado, una lista de edificios modernistas tan discutible como la primera. En aquella, figuran los nombres de Adaro, Arbós, Bellido, Grases, Medrano, Olavarria, Palacio y Reynals. La segunda serie, la de los edificios modernistas, recoge sin criterio alguno y con errores graves que prueban la poca seriedad del intento (por ejemplo, se citan como dos edificios distintos el de la Gran Vía, 1 y el de la avenida de José Antonio, 1, cuando ambas denominaciones se refieren a la misma vía urbana) unos datos²⁷ que no puedo detenerme en discutir ahora uno a uno, pero tampoco puedo dejar pasar —y sirva como muestra— errores difícilmente digeribles como es el considerar modernista la Estación del Norte. Aparte de que el edificio habla por sí mismo, diré que la estación data de 1879, anterior por tanto al modernismo, y cuyos autores —Bairez y Grasset— formaban parte del grupo de ingenieros franceses de la empresa Caminos de Hierro del Norte, con la colaboración del arquitecto, también francés, Ouliac. Al margen de la fachada, de sobria arquitectura con mansardas en el cuerpo central, el espacio cubierto con la gran montera de hierro tiene un fuerte carácter industrial, sin la menor concesión modernista. En resumen, entiendo que los autores del citado catálogo desconocían, no ya el modernismo, sino la arquitectura madrileña en general, lo cual es especialmente grave cuando se pretende escribir sobre ella.

En un trabajo mío ya citado sobre la arquitectura del siglo XIX en Madrid, tuve ocasión de referirme, aunque tangencialmente, al modernismo en esta ciudad, ya que alguno de los arquitectos que yo estudié entonces tenía obras mo-

27. Los supuestos edificios modernistas que recoge dicho catálogo son: Gran Vía, 1; Mayor, 16; Mayor, 5; Francisco de Rojas, 2; Ferraz, 2; Almagro, 31; Convento de Carmelitas de la plaza de España; Montesquín-Alcalá Galiano; Eduardo Dato, 13; Miguel Ángel, 31; monumentos a Goya, Noval y Quevedo; tiendas de López de Hoyos, 178; Barquillo, 36 y Malasaña, 20; torre de traída de aguas del Canal de Isabel II; Caballero de Gracia, 2; Avenida de José Antonio, 1; Estación del Norte (!); Lope de Vega, 21; y Meléndez Valdés, 13. Entre las reproducciones fotográficas de la exposición se recogían, además de alguno de los edificios citados, la casa Labourdette, de Carrasco, una casa de la calle Hortaleza y el portal de Argensola, 30, todo de muy discutible modernismo

dermistat.²⁸ Aunque no me adentré en el tema, por caer fuera de los límites cronológicos impuestos en el trabajo, mantengo en sus líneas generales lo dicho entonces, si bien aportaré ahora cuestiones absolutamente inéditas sobre este tema, al tiempo que he de decir que ya no tengo tan clara la deuda de un Grases hacia los modelos catalanes.

He dejado para el final la importante labor de Oriol Bohigas en este campo y que hay que considerar como fundamental para el modernismo catalán pero que, por su exclusivismo regionalista, resulta poco objetiva en relación con otras regiones y concretamente con Madrid.²⁹ Bohigas exalta muy justamente la importancia del modernismo catalán, pero para ello no es necesario denostar —como este autor hace— al resto de la arquitectura peninsular, ya que así no mejora la imagen del *modernisme*, el cual no necesita de este tipo de argumentos. Los ataques de Bohigas a la arquitectura madrileña son, en ocasiones, tan duros como precipitados. Así, cuando habla del impacto que tuvo la Exposición Universal de París de 1900 en Cataluña, ridiculiza el pabellón español «proyectado por el arquitecto Urioste según los cánones más reaccionarios, impuestos por la cultura oficial madrileña en un estilo aproximadamente plateresco».³⁰ Bohigas olvida que la Exposición exigía a los países participantes levantar los respectivos pabellones según «alguno de los estilos antiguos de cada nación». Precisamente, el éxito de Urioste, que fue grande, radicó en aquel plateresco alcalaíno³¹ que llamó la atención entre el ambiente goticista evocado por los pabellones

28. NAVASCUÉS, *op. cit.*, pág. 319 y ss. Además de algunos edificios citados, daba a conocer el de Luchana con vuelta a Eguilaz, la casa de Don Pedro, 4, y los derribados Teatro y Bar de la Ciudad Lineal que, al igual que otros barrios periféricos de estos años, contaron con buenos detalles modernistas. En la misma obra señalaba igualmente los caracteres modernistas fundidos en la arquitectura ecléctica de un García Nava (Iglesia de la Buena Dicha o Cementerio del Este), Manuel Aníbal Álvarez (Colegio de Instituciones) o Carrasco (Parroquia de la Concepción), *op. cit.* pág. 309-311.

29. BOHIGAS, O.: *Reseña*, y *Arquitectura modernista*, Barcelona 1968.

30. BOHIGAS, *Reseña*, pág. 135.

31. Sobre este pabellón cf. CABELLO Y LAPIEDRA: *El Pabellón español en la Exposición de París de 1900*, «Arquitectura y Construcción», 1899, número 48, pág. 53 y ss.; *id.*: *Urioste y el Pabellón de España en París en 1900*, «Resumen de Arquitectura», 1899, núm. 3, pág. 32-33. Cf. igualmente mi libro *Arquitectura*, pág. 312 y ss., Lám. LVII.

de Alemania, Bélgica, Inglaterra y el pastiche neoveneciano de Italia, sin olvidar el pseudo-renacimiento del pabellón de la Villa de París.³² Urioste se limitó a cumplir —como los demás arquitectos del certamen— con las exigencias de la Exposición, donde sería ilusión vana creer poder encontrar una nueva arquitectura en la responsable seriedad de los pabellones «nacionales». El nuevo estilo, que a nivel de diseño industrial estaba ya perfectamente definido en el interior —por ejemplo, los muebles de Gallé que figuraron en la Exposición—, no alcanzaría más que a aquellos pabellones que no tenían un compromiso histórico, tales como el Palacio de las Letras, Ciencias y Artes o el de la Navegación y Comercio, o bien mostraban los avances del mundo moderno, como ocurría con el estridente Castillo de Agua y Palacio de la Electricidad. Con todo, era éste un modernismo poco elaborado y de poca o ninguna resonancia posible en la arquitectura por utilizar un lenguaje todavía balbuciente. El modernismo arquitectónico de la arquitectura de la Exposición de 1900 es más que discutible, pues a mi juicio hay que ver en ella el triunfo del eclecticismismo más que el del modernismo. Para mí, y desde el punto de vista arquitectónico, los aspectos más positivos de un modernismo sin ambagajes los encarnaban los olvidados e inmediatamente derribados *restaurants*, tales como la «Belle Meunière» en el Trocadero, obra del arquitecto Tronchet, y el «Pavillon Bleu» en el Campo de Marte, al pie de la Torre Eiffel, del arquitecto René Dulong, y que conocemos por grabados contemporáneos. De Tronchet volveré a hablar, ya que en 1904 envió un curioso proyecto para el Casino de Madrid. Sin duda eran éstas las verdaderas construcciones modernistas que, como edificios-reclamo, mostraban una originalidad absoluta. Sus formas «vegetarianas», inspiradas en el diseño del mueble modernista, fueron calificadas entonces de *Modern-Style* y no como *Art nouveau*, a pesar de que estaban más cerca del modernismo de Nancy que de cualquier modelo inglés.³³

Bohigas afirma que la Exposición Universal de 1900 tuvo un «interesante impacto» en Catalu-

32. JACOMET, CH. y SVILOKOSSITCH, M.: *Revue Technique de l'Exposition Universelle de 1900*, París, E. Bernard, 1900. Esta obra supone un magnífico repertorio gráfico en el que comprobar el alcance arquitectónico de las distintas construcciones de la Exposición.

33. «La Construcción Moderna», 1900, pág. 6-7.

ña, pero no detalla en qué consistió aquel impacto fuera de las noticias que sobre la Exposición aparecieron en las publicaciones periódicas de Barcelona, como ocurrió en las de Madrid y en el mundo entero. Puedo mostrar, en cambio, que aquella exposición de 1900 tuvo una repercusión directa en Madrid en dos aspectos: uno, la celebración en esta ciudad del VI Congreso Internacional de Arquitectos, y otro, la aparición de las primeras obras modernistas de filiación francesa en Madrid. La decisión de celebrar el VI Congreso en Madrid fue tomada en el París de la Exposición, acordándose tratar en él, y como primer tema a debate, nada menos que el tema de la licitud del modernismo en la arquitectura. El Congreso se retrasó pero finalmente pudo reunirse en abril de 1904.³⁴ Tras la recepción en el Palacio Real y la sesión inaugural celebrada en el paraninfo de la antigua Universidad, las sesiones se desarrollaron en el salón del Ateneo. De este Congreso nos interesa destacar aquí la importancia de sus protagonistas y la discusión en torno al *Art nouveau* como expresión válida para la arquitectura. Entre aquellos, debe citarse a Vestel (Bélgica), Muthesius (Alemania), Helmer (Austria), Cuypers y Berlage (Holanda), Vivanet (Italia), además de una nutrida representación de veintidós corporaciones de varios países. Entre los arquitectos españoles, hay que destacar a Puig i Cadafalch, Velázquez Bosco, Urioste, Arbós, Vega y March, Repullés, Doménech y Cabello y Lapiedra.³⁵ Estos hombres abrieron las sesiones de trabajo haciendo frente al difícil tema del modernismo, en cuyo breve debate intervinieron Franz de Vestel, Muthesius, Cuypers y Vivanet, lo que ya equivalía a la condena del nuevo estilo. En efecto, ya Vestel anunció ciertas dificultades al ser

34. Una detallada referencia de la marcha del VI Congreso se halla recogida por igual en «La Construcción Moderna» (VI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en esta Corte en el mes de abril de 1904, 15 de abril de 1904, páginas 157-164, 185-193, 213-218, 241-250) y en «Arquitectura y Construcción» (Número dedicado al VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid, abril de 1904, núm. 141). La objetividad de esta información queda corroborada al cotejar las reseñas de NIZET, DAUMET y POUPIEL en «L'Architecture» (1904, pág. 175-176, 186-187, 201-203, 210-213 y 249-251) o de PLANAT para «La Construction Moderne», 1904, pág. 337-339, 364-365, 372, 440-441 y 500).

35. Sé que Grases Riera había preparado una comunicación sobre el tema del «Arte moderno en las obras de arquitectura», pero no he podido localizar el texto, si es que llegó a presentarlo.

el portavoz de la Sociedad Central de Arquitectos de Bélgica, corporación «compuesta de arquitectos de diversas opiniones» sobre el particular, insistiendo en la necesidad de diferenciar «el *Modern-Style* y el arte moderno, que es el que sigue las vicisitudes o cambios de la sociedad». Hermann Muthesius, uno de los futuros fundadores del «Deutscher Werkbund», tampoco iba a ser partidario del modernismo y sí del arte moderno, haciendo una apología de la actitud del ingeniero al margen de los estilos artísticos, de claro sentido racionalista: «la arquitectura responde a las exigencias de cada época... las más visibles en la época presente son las que tienden a la sencillez y a la lógica de la construcción, por lo cual el Arte del ingeniero ha tenido su completo desarrollo en el siglo XIX, sin preocuparse de las formas tradicionales de la Arquitectura». Tercio P.J.H. Cuypers, el autor del «Rijksmuseum» de Amsterdam, quien confirmó lo dicho por Vestel y Muthesius, añadiendo luego que el *Modern-Style* es la carencia de estilo con que se pretende romper con la Historia; se desprecia la lógica y la razón; se falta a las leyes de la Naturaleza, a las cuales (Geometría, Mecánica, Materiales) obedece la Arquitectura». Afortunadamente cerró la serie de intervenciones, en las que no participó ningún arquitecto español,³⁶ el italiano Vivanet quien, aunque no era partidario del nuevo estilo, si era amigo de la libertad del artista, por lo que pedía que en las conclusiones se armonizaran «las necesidades de nuestro tiempo con los principios inmutables de lo Bello».

A la hora de redactar las conclusiones definitivas en la sesión de clausura, el sucinto texto referente al *Arte nuevo en las obras arquitectónicas* decía: «El Congreso, después de haber discutido este tema, acuerda no haber lugar a emitir conclusiones respecto al mismo». De este modo tan sencillo eludía una postura comprometida sobre la que no todos los congresistas debían de estar de acuerdo, a pesar del mutismo en el debate.³⁷ No deja de ser curioso que

36. A. S.: VI Congreso Internacional de Arquitectos, «Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos», 1904, núm. 2: «La discusión del tema primero, relacionado con el arte moderno... mantenida exclusivamente por los extranjeros...» Las conclusiones del Congreso se recogen escuetamente en el núm. 4 de este mismo año, pág. 63-68.

37. En el discurso de clausura, Moret se permitió decir: «No hablo de esta última manifestación del arte llamado modernista. En conjunto, no he visto que aquélla responda a ninguna nueva idea de lo que todos llamamos arte».

cuando se plantea en los congresos internacionales el tema de las posibilidades de una arquitectura moderna, la historia se repite y aquellos no llegan a definirse, así, por ejemplo, en el XI Congreso Internacional de Arquitectos, celebrado en Roma en 1911, coincidiendo con la aparición de nuevos presupuestos en el horizonte de la arquitectura, al tratar del tema cuarto (*Consideraciones sobre la arquitectura moderna*), «el Congreso se abstuvo —escribe Teodoro Anasagasti— de emitir conclusiones, recordando que la arquitectura, como todo arte, ha evolucionado libremente desde el origen, y que, modernamente, era de esperar siguiese la misma marcha, sin escuchar las prescripciones dictadas por las Academias y Congresos».³⁸ La ambigüedad de la resolución del Congreso de Madrid en relación con el *Art nouveau* produjo algunas reacciones, sobre todo la de los arquitectos belgas Amiaux, Crespín y Sneyers, quienes habían elaborado y enviado una comunicación al Congreso de signo promodernista. Vestel la omitió al parecer. Aquellos arquitectos no resignados al silencio enviaron una copia a «La Construction Moderne» para su difusión,³⁹ en la cual aparecen los nombres de Horta, Hankar, Guimard, Plumet, Selmersheim, Mackintosh, Wagner, etc., es decir, los grandes olvidados —y prácticamente condenados— del VI Congreso de Madrid.

Entre la Exposición Universal de París (1900) y el VI Congreso Internacional de Arquitectos de Madrid (1904), aparecen en esta ciudad las primeras obras decididamente modernistas ligadas a los modelos franceses y belgas, y debidas a los arquitectos José Grases Riera y Manuel Medrano y Hueto. Me refiero al palacio Longoria⁴⁰ y a la casa de la marquesa de Villamejor.⁴¹ Ambos proyectos datan de 1902 y no tienen precedentes catalanes.⁴²

El palacio de Longoria es, sin duda, una obra fundamental dentro del modernismo europeo in-

38. «La Construcción Moderna», 1911, pág. 405.

39. PLANAT, P.: *Art Nouveau et Modern-Style*, «La Construction Moderne», 1904, pág. 397-400.

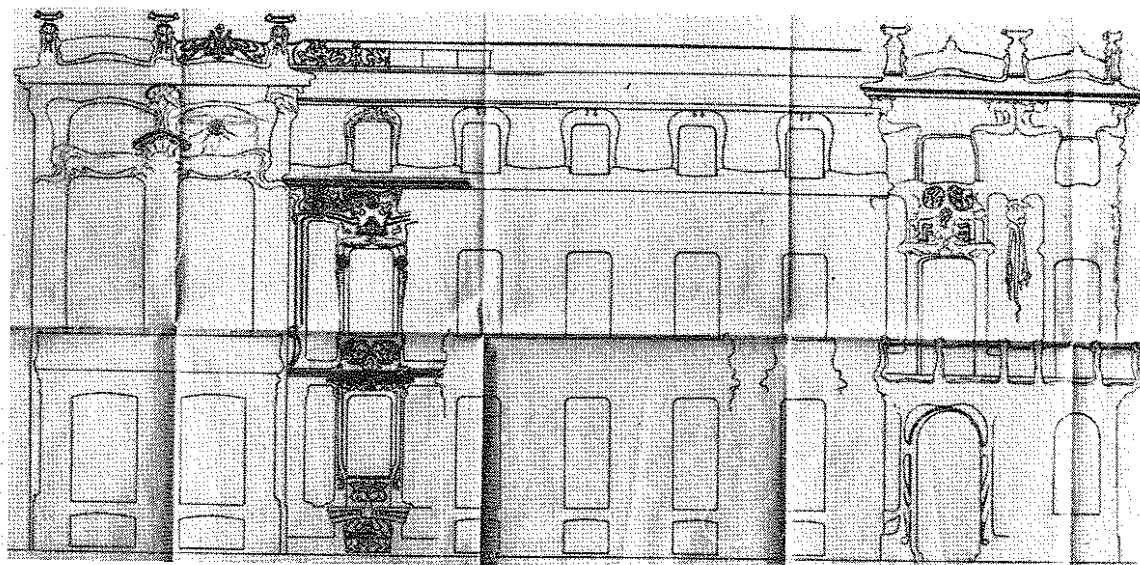
40. En la calle de Fernando VI, con vuelta a la de Pelayo.

41. En la calle de María Pineda, 5 (hoy Maestro Victoria).

42. Previamente, el modernismo había hecho su tímida aparición en la arquitectura madrileña en los hierros de balcones y miradores, de los que es un buen ejemplo el de la casa de Tomás y Salvany, en la calle de Valenzuela, y cuyo proyecto —del arquitecto Antonio Farrés— llevan fecha de 1901: ASA, exp. 16-46-41.

ternacional, a la que todavía no se le ha prestado la debida atención a pesar de ser tantas veces citada. Los aspectos que, a mi modo, justifican esa importancia radican en: a) la adecuación del lenguaje modernista al tema del palacete urbano; b) la libérrima concepción de las fachadas en sus alzados y perfiles, lo cual obligó a retranquear la alineación general del edificio; c) el diseño extraordinario y cambiante de la embocadura de los vanos, de fuerte carácter expresionista en algunos de ellos;⁴³ d) el trato intimista dado a las fachadas del jardín, donde aparecen como elemento intermedio entre la Naturaleza y la Arquitectura el tema del árbol-apoyo, el árbol construido y sustentante al modo de Enrique Pi, que aquí en forma de palmera sostiene unos miradores volados; e) el empleo del hierro en la construcción, no sólo como elemento auxiliar o de simple accesorio —hierros y antepechos de fachada— sino como elemento esencial de la estructura del edificio, en especial en el desarrollo de la escalera, la cual forma un todo de hierro y vidrio con su propia cubierta, recordando así de algún modo la entrada del Hotel van Eetvelde, en Bruselas, de Horta y que data de 1895. ¿Conocía Grases este hipotético modelo? Es posible, pero no lo es menos que su propietario Javier González Longoria, un claro representante de la alta burguesía adinerada, viajero por la Europa del capital, hubiese sugerido éste y otros aspectos que suponen una elaboración previa, y que aquí ya aparecen claramente

43. Entre el dibujo original —conservado en el ASA, exp. 16-47-2— y su realización, se modificaron algunos detalles que no alteran la idea inicial.



José Grases Riera: Palacio Longoria (1902).

resueltos y aplicados. No hay que olvidar nunca el papel jugado por el comitente que en este caso, como en el de Pérez Villaamil, creo fue fundamental. González Longoria, que pertenecía a una familia de banqueros, con casa abierta ya al comienzo de la Restauración,⁴⁴ utilizó este edificio no sólo como vivienda sino que en él estuvieron instaladas las oficinas de su Banca.⁴⁵ lo cual da todavía un carácter más singular al edificio, ya que con él se inicia ese proceso espectacular, y en ocasiones extravagante, de la arquitectura bancaria como edificio-reclamo y elemento primario de autopropaganda.

Hay que insistir en la alta calidad del diseño de la escalera del palacio Longoria, donde se mezcla el mármol, el bronce, el hierro y el vidrio, en un desarrollo bifido, al modo imperial, de extraordinario efecto, debido al origen y dirección de las luces, no sólo cenitales a través de la montera polícroma, sino horizontales bañando y haciendo aún más aérea y exenta la escalera. En una palabra, una obra de primerísimo orden que gustaría conocer a Tschudi Madsen, a Pevsner, al propio Bohigas y a cuantos con interés han escrito sobre el modernismo.

44. TEDDE DE LORCA, P.: «La Banca privada española durante la Restauración (1874-1916)», en *La Banca española en la Restauración*, T. I. Política y Finanzas, Madrid 1974, pág. 226, nota 6.

45. Sobre éste y otros datos de los usos posteriores del edificio, hoy Sociedad General de Autores, cf. SÁINZ DE ROBLES, F. C.: *Breve historia del madrileño palacio de Longoria*, Madrid 1975; *id.*: *Curiosidades matritenses de las que fueron posibles dos Gran Vía*, «Villa de Madrid», 1975, número 49, pág. 60, nota 2.



José Grases Riera: Palacio Longoria (1902).

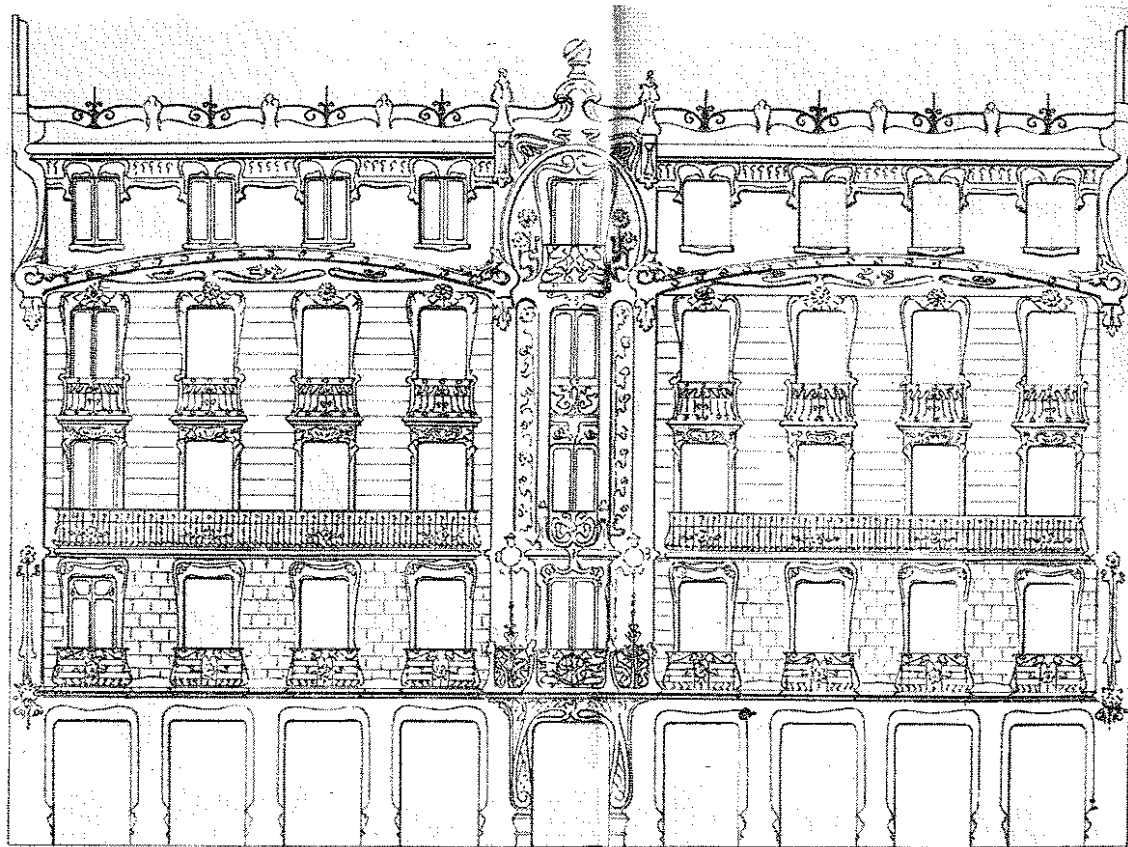
El edificio tiene, por otra parte, muchos rasgos de origen francés, tales como el cuerpo redondo de la esquina o las mansardas, que denotan la formación de Grases en la traza francesa. Hay que recordar que Grases es el autor, entre otros edificios, del «New Club» (1899), en la calle de Alcalá, de claro estilo rococó y en cuyo interior, incluso en la escalera principal que arranca del piso primero, hay ya rasgos modernistas en ese terreno coincidente de rococó-modernismo.⁴⁶

El segundo edificio de este modernismo inicial en Madrid, la casa de la marquesa de Villamejor, cumple un programa muy diferente como casa de vecinos que era. Es obra que ha pasado absolutamente desapercibida para la crítica mo-

derna, pese a que ya Repullés⁴⁷ había reparado en ella como una «de las primeras construidas en Madrid en el estilo modernista», añadiendo luego «si bien tratado con discreción» (!) El edificio, mutilado en un noventa por ciento para

46. Este edificio, de exterior algo anodino, es de gran interés interiormente por una distribución cambiante de sus plantas, con una azotea a modo de jardín, con su estanque, verde, bancos e invernadero. Cf. CABELLO Y LAPIEDRA, L. M.: *El Nuevo Teatro Lírico y la casa del «New Club» de Madrid*, «Arquitectura y Construcción», 1902, pág. 238 y 240. Sobre otras obras de GRASES cf. mi *Arquitectura*, págs. 319-321.

47. REPULLÉS, E. M.: *El arquitecto D. Manuel Medrano*, «Arquitectura y Construcción», 1907, página 268.



Manuel Medrano: Casa Villamejor (1902-1904).

convertirlo en un hotel, conserva todavía su bella portada —firmada y fechada en 1904, como año de la terminación de las obras. Su aspecto íntegro se ve en antiguas fotografías y sobre todo en el proyecto que he podido localizar en el Archivo Municipal.⁴⁸ La fachada muestra una correcta, casi académica, composición axial, introduciendo atrevidísimos elementos vinculantes que partiendo del eje abrazan la fachada toda. Cada una de las plantas muestra una solución distinta para el tratamiento de los hierros y dibujo de los huecos. Asimismo, el paramento recibe un trato diverso, desde el granito de la planta baja, pasando por la planta principal que muestra un almohadillado picado muy típicamente modernista, y el llagado horizontal de los pisos superiores, para terminar en lo alto con un revoco liso. No es necesario insistir en la novedad que la obra representaba en relación con las rígidas fachadas madrileñas del siglo precedente, tanto que después no se supo conservar y en la reforma sufrida se le restó todo su carácter cuando hoy el establecimiento que ocupa

el inmueble se vería muy beneficiado de conservar su aspecto inicial.

¿Cuál fue la reacción de la crítica y público ante estas obras iniciales del modernismo en Madrid? Dos textos de 1903 y 1904 nos ilustran en este sentido. El primero está tomado de «La Construcción Moderna»,⁴⁹ que se hace eco del palacio de Longoria —todavía en construcción—, diciendo que Grases había «adoptado el estilo marcadamente "modernista", que tan debatido es, no sólo por los técnicos sino hasta por el público, y sobre el que existen muy diversas opiniones, no faltando quienes le niegan las condiciones artísticas, considerándole tan sólo como una lucubración del arte más que resultado de perfecto estudio y razonadas formas...». Por otro lado, en el primer número de 1904 de «El Heraldo de Madrid», apareció un interesante artículo firmado por Repullés, resumiendo el año arquitectónico de 1903, que decía lo siguiente: «La arquitectura continúa sin rumbos fijos, marchando por inciertos derroteros, en que domina el eclecticismo, sin que falten ensayos del lla-

mado "estilo moderno", más apropiado hasta ahora, en mi pobre opinión, al mueble y al bibelet que a las construcciones, con cuyos principios estáticos parece pugnar, a causa de sus retorcidas formas. El modernismo en arquitectura tiene aún mucho camino que recorrer hasta armonizar dichas formas con las necesidades constructivas, pues es arte que no puede apartarse un punto de la ciencia, que da solidez y estabilidad a sus creaciones. Y esta solidez ha de ser siempre aparente, cualidad propia también, aunque en otra forma, de las otras artes, sus hermanas, que han de huir siempre de la falsedad... La solidez, la buena construcción son, pues, condiciones indispensables a toda obra de arte, y han de permanecer aparentes en ellas, singularmente en la arquitectura; por lo cual, el "estilo moderno", tal como lo "sienten" algunos artistas, no es aplicable a las obras arquitectónicas...»⁵⁰ A continuación, hacía una alusión directa a Grases, el cual estaba «lanzado al modernismo». Con todo, y procediendo de campo muy distinto, Repullés no resistiría la tentación de introducir este modernismo en sus últimas obras, tales como su proyecto para la Azucarrera Española.

Por los años en que estaban en construcción las dos obras citadas se convocó un concurso internacional (1903) para el Casino de Madrid, concurso que tuvo tanto eco por la importancia del proyecto como por el escándalo producido tras la resolución del jurado, que se abstuvo de premiar ninguno de los presentados. Estos sumaban casi una treintena, con una importante participación francesa, a la que se favoreció alargando para ellos el plazo de presentación de proyectos. Tras el informe de la sección de arquitectura de la Academia de San Fernando, el concurso quedó desierto, si bien la Sociedad Casino de Madrid adquirió los seis proyectos mejores en el siguiente orden: Guillaume Tronchet, Farge (padre e hijo), Martínez Ángel, Gómez Acebo, Otamendi y Palacios y Carrasco. Una vez más, la traza francesa se había impuesto y es fácil de presumir el carácter del proyecto de Tronchet, el arquitecto de la «Belle Meunière» de la Exposición Universal de París de 1900. Dicho proyecto, cuyas acuarelas se alabaron unánimemente, debía de ser el mejor exponente del más puro modernismo parisino, por lo que llamó poderosamente la atención, si bien fue censurado

por algunos colegas españoles que juzgaban haber pasado desapercibido el proyecto de Tronchet «no para el vulgo sino para el público más o menos entendido que visitó la Exposición, a no figurar en él el ridículo detalle decorativo de la manola y el grupo de guitarras y panderetas, revelador por sí solo del conocimiento de los gustos, costumbres y modo de ser que del público de Madrid, y en especial del que frecuenta el Gran Casino, tiene el mencionado M. Tronchet».⁵¹ Tras estas palabras, hemos de ver al gran perdedor del concurso que fue Luis Sáinz de los Terreros, codirector de «La Construcción Moderna», junto con el ingeniero Eduardo Gallego Ramos. Este arquitecto había preparado un proyecto de estilo «completamente moderno, inspirado en el que pudiéramos llamar barroco francés, sin caer en las exageraciones del modernista... es el estilo moderno, no el modernista...»⁵² A pesar de estas afirmaciones, Sáinz de los Terreros, y de nuevo en el terreno rococó-modernista, dio a su proyecto toques absolutamente *Art nouveau*, como se ve en la escalera principal.⁵³

En la línea del barroco francés, estaba igualmente el proyecto de Jesús Carrasco, «predominando los estilos Luis XV y Luis XVI».⁵⁴ Finalmente, junto al modernismo y al estilo de los Luises, el proyecto de Otamendi y Palacios mostraba una tercera vía, de carácter monumentalista y excesivamente fatigosa.⁵⁵

La historia del Casino de Madrid siguió adelante con muchas dificultades y contradicciones. Pese a que el propuesto por Tronchet había sido distinguido como el mejor, la prensa francesa dio el nombre de los Farge, arquitectos activos en

51. *Lo que son los concursos en España. El del Casino de Madrid*, «La Construcción Moderna», 1904, pág. 101-104.

52. *Proyecto de edificio para el Casino de Madrid presentado por el arquitecto D. Luis Sáinz de los Terreros*, «La Construcción Moderna», 1904, páginas 25-28, 52-56, 78-82, 116-119, 137-140 y 107-171. Al proyecto acompaña una eruditísima memoria con citas de autores franceses, ingleses y alemanes.

53. Sobre la posterior obra de este arquitecto, que pertenecía a la «exigua promoción de 1900», cf. ANASAGASTI, T.: *Luis Sáinz de los Terreros*, Ediciones de Arquitectura Edarba, Madrid 1936.

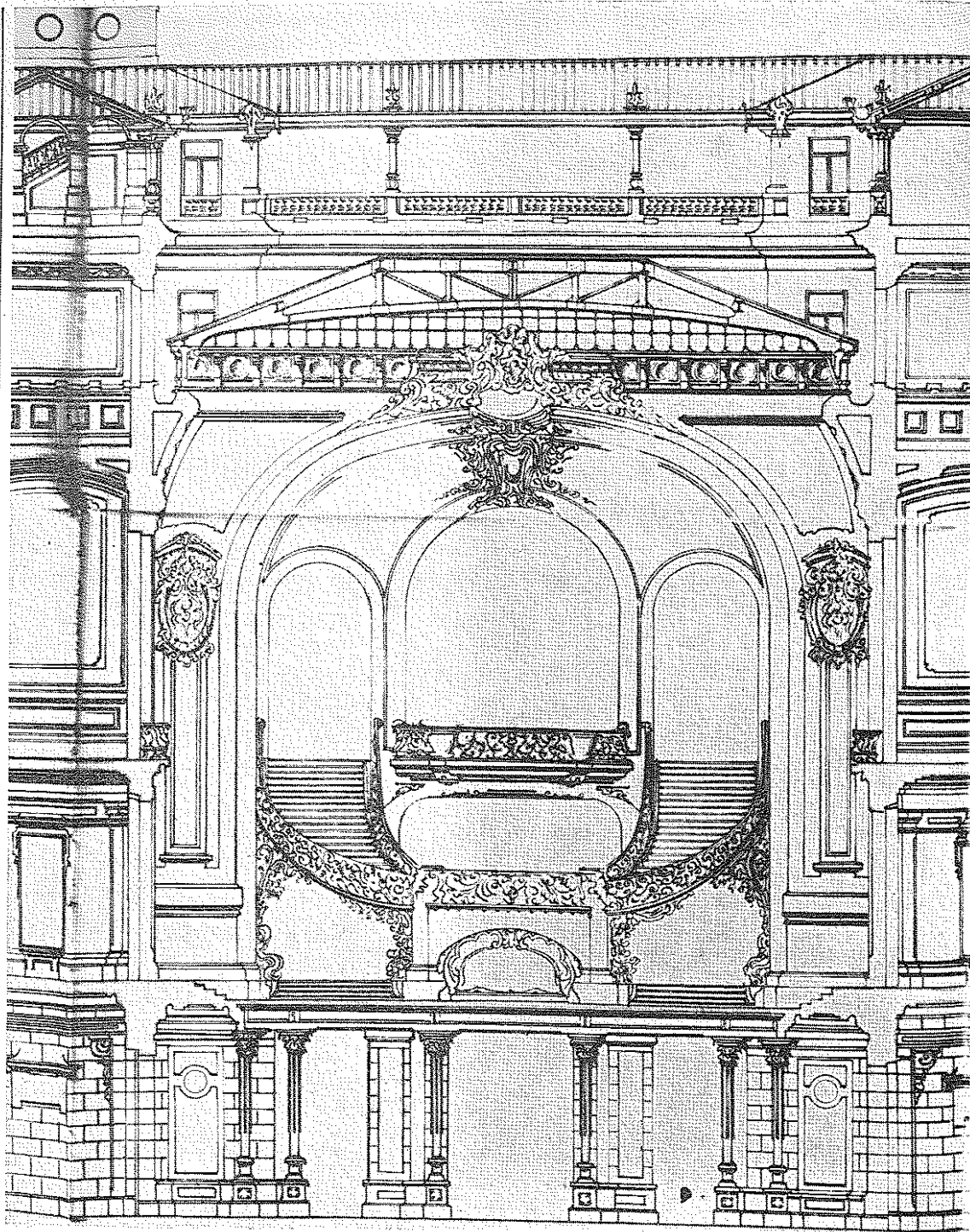
54. *Concurso del Casino de Madrid. Proyecto del arquitecto Sr. Carrasco*, «La Construcción Moderna», 1904, pág. 59-62 y 87-93.

55. Véase la reproducción del proyecto en GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.: *La arquitectura de Antonio Palacios*, «Arquitectura», 1967, núm. 106, pág. 12.

50. REPULLÉS, E. M.: *La arquitectura en España en 1903*, «El Heraldo de Madrid», 1 de enero de 1904.

49. «La Construcción Moderna», 1903, pág. 487.

48. ASA, exp. 16-47-26.



Luis Esteve: Casino de Madrid. Escalera principal (1905).

París, como los autores del proyecto a realizar.⁵⁶ Sin embargo, el presidente de la sociedad, José del Noval, presentó en el Ayuntamiento, en 1905, un proyecto firmado por Luis Esteve, pro-

56. *Casino de Madrid*, «La Construcción Moderna», 1904, pág. 396.

fesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid y arquitecto desde 1882. El proyecto⁵⁷ revela, a mi juicio, el conocimiento de otros proyectos presentados y concretamente los de los franceses. La fachada es de gran acierto por su carác-

57. ASA, exp. 16-333-65.

ter contenido pero sin renunciar a los detalles modernistas que conviven con otros de diseño rococó. El hierro y la escultura juegan un papel importante tanto en la entrada de carruajes como en el piso alto. Del interior cabe destacar la gran escalera que sigue siendo hoy el aspecto más imponente del edificio; con un desarrollo verdaderamente regio y, en el fondo, con todo el efectismo teatral de la fiesta barroca. La ejecución de las obras del Casino de Madrid correría finalmente a cargo de Luis López Sallaberry, que pertenecía prácticamente a la misma promoción de Esteve (1881), quien introdujo modificaciones notables tanto en la fachada como en el interior, donde finalmente se impuso el estilo de los Luises. Con todo, este edificio es hoy uno de los más notables de la arquitectura madrileña, no sólo por su arquitectura, sino por la integración artesanal con que está alhajado.⁵⁸

No sé si la discusión y libertad final otorgada al modernismo por el VI Congreso de 1904 pudo influir sobre los arquitectos y propietarios de esta ciudad, pero lo cierto es que durante 1905-1906 se emprendieron en esta capital una serie de obras empeñadamente modernistas. La mejor prueba de ello, además de las obras en sí, radica en las nuevas reacciones críticas que aquellas despertaron: «La arquitectura moderna no tiene esos rasgos distintivos que la diferencien de la de otras edades, sino antes bien, es copia de las antiguas o es un conjunto de formas sin sentido, de adornos sin razón, que dan por resultado el mal llamado *estilo modernista*, sin valor artístico alguno, y que rompiendo con todas las leyes de la simetría y estabilidad y burlándose de la estética, parece tener como único objeto el contrariar precisamente aquellas reglas».⁵⁹

A partir de este momento, los mecenas del modernismo en Madrid no pertenecieron a un solo grupo social, como Bohigas dice que ocurrió en Cataluña,⁶⁰ sino que por el contrario figuran entre ellos nobleza vieja y nueva aristocracia —casas de la duquesa de Fernán Núñez, proyectada por Valentín Roca y Carbonell⁶¹ y del marqués de Morella, del arquitecto López y Blanco—,⁶²

58. Cf. nota 20.

59. SÁINZ DE LOS TERREROS, L.: *El estilo moderno de arquitectura en España*, «La Construcción Moderna», 1906, pág. 45-46.

60. BOHIGAS, O.: *Reseña*, pág. 77.

61. En la Cava de San Miguel, desde la plaza de este mismo nombre hasta la del Conde de Barajas. ASA, exp. 16-51-3 y 16-334-13. Del año 1905-1906.

62. En la calle de Montalbán, 1. Este proyecto encontró enormes dificultades para su aprobación,

burguesía acomodada —casa de Ruiz de Velasco, del arquitecto López Sallaberry—,⁶³ profesiones liberales altamente cualificadas —casa del ingeniero Pérez Villaamil, por Eduardo Reynals—,⁶⁴ y una clase media baja —casa de vecinos en la calle Don Pedro, del arquitecto Pérez Merino—.



Arturo Pérez Merino: Casa en la calle de Don Pedro, 4 (1906).

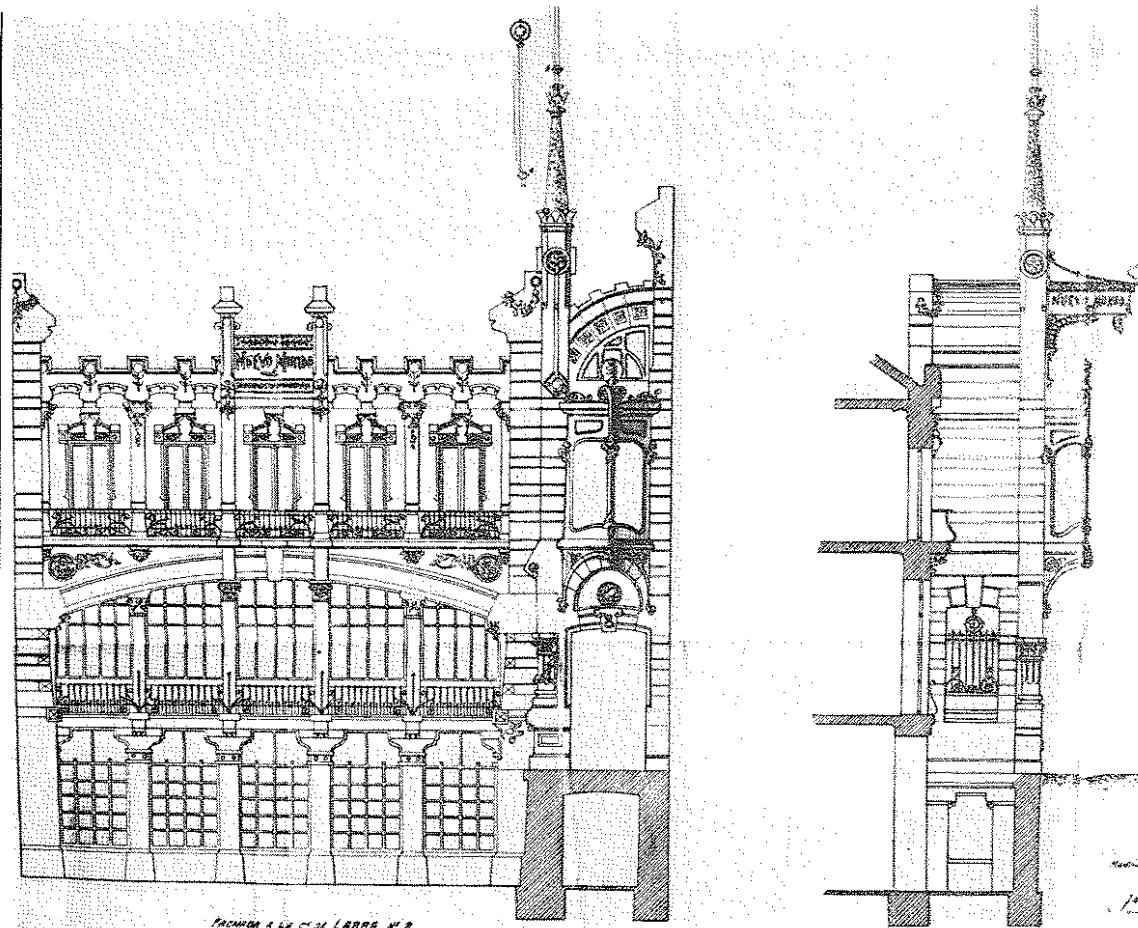
no.⁶⁵ Ello explica en parte la heterogeneidad de los programas modernistas, desde las formas más cultas (casa de Pérez Villaamil) hasta las de versión popular (casa en la calle Don Pedro), sin olvidar el grupo de obras influidas por lo catalán, entre las que destaca la casa de Almagro, 28, o la demolida en el paseo del pintor Rosales, 6, cuya fachada de cantería y buenos hierros estaba en venta hasta hace unos meses. A Jesús Carrasco se debe también el proyecto

debido a que la planta última estaba destinada a estudio de pintor, lo cual contravenía las ordenanzas que exigían este tipo de instalaciones, así como las galerías de fotografía, en la planta baja. ASA, exp. 16-334-16. Del año 1905.

63. En la calle Mayor, 5. Del año 1906.

64. En la pza. Matute, 10. ASA, exp. 16-333-70. Del año 1906.

65. ASA, exp. 16-334-12. Del año 1906.



Jesús Carrasco: Edificio «Nuevo Mundo» (1907).

para el edificio del semanario ilustrado «Nuevo Mundo» (1907) que, a mi juicio, tiene un claro influjo de Domènech i Montaner, con elementos tomados de la casa Thomas y del «Palau».^{65 bis} Igualmente, debe de tenerse en cuenta el mecenazgo ejercido por algunas sociedades mercantiles, tales como la Compañía Colonial Madrileña que encargó a los arquitectos Miguel Mathet y Coloma y Jerónimo Pedro Mathet y Rodríguez su sede en Mayor, 6. El edificio es de un modernismo templado con unos característicos cuerpos de flanqueo y grandes remates, de gran riqueza escultórica, amén de los hierros y unos paños cerámicos —del estilo de Daniel Zuloaga— con las flores del te, cacao y café, como elementos propagandísticos de los productos coloniales. El simbolismo de la fachada, y especialmente del portal, es notable haciendo referencia sus relieves al comercio e industria, que encarnan unos bellos desnudos de hombre y mujer respectivamente y ambos en torno al

caduceo y rueda dentada. El modernismo de este edificio rebasaba la simple fachada para ocupar el piso de la acera con una composición en la que se leía «Compañía Colonial».⁶⁶ Los dos Mathet, con mucha diferencia de edad,⁶⁷ trabajaron juntos en otras obras modernistas de las que sólo destacaré aquí el magnífico café de la «Maison Dorée», de 1906, reproducido en la revista «Arte y Construcción», que fundaron y dirigieron en Madrid los arquitectos Rojí y Dubé.⁶⁸

De todos los edificios citados, tan sólo deseo detenerme en el de la plaza de Matute, 10, del ingeniero Enrique Pérez Villamil, nieto del gran pintor romántico, y que proyectó Eduardo

66. ASA, exp. 16-336-16. Aunque el edificio lleva fecha de 1909, debía de estar terminado en 1908, ya que en este año se presentó al concurso anual del Ayuntamiento. Cf. ASA, exp. 19-70-18.

67. Miguel Mathet había obtenido el título de arquitecto en 1872, mientras que Jerónimo Pedro lo alcanzó treinta años más tarde, en 1902.

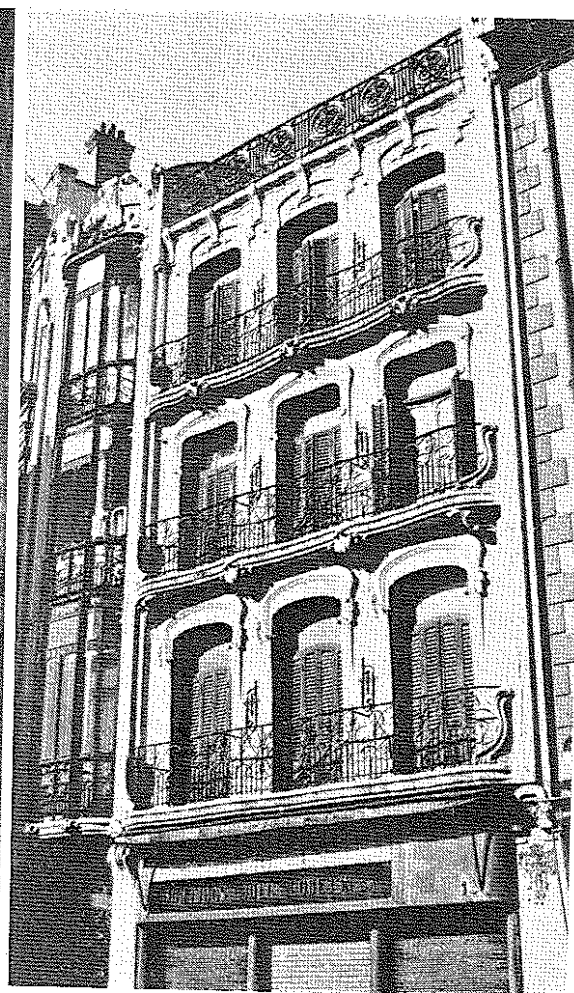
68. «Arte y Construcción», 1906, núm. 25, página 18.



Victor Horta: Bruselas, Casa Solvay (1895-1900).

Reynals en febrero de 1906.⁶⁹ No deja de ser curioso que todo lo que tiene de sobrio y escueto el dibujo del proyecto, lo tiene de rico el diseño de la obra ejecutada, tanto en fachada como en interiores. Como ya adelanté más arriba, es ésta una obra singular dentro de la arquitectura española de comienzos de siglo, por recoger de forma muy directa las enseñanzas de Horta. La relación con algunas obras del arquitecto belga es tan estrecha que no hay más remedio que aceptar un conocimiento directo —o a través de revistas— de aquéllas, bien por

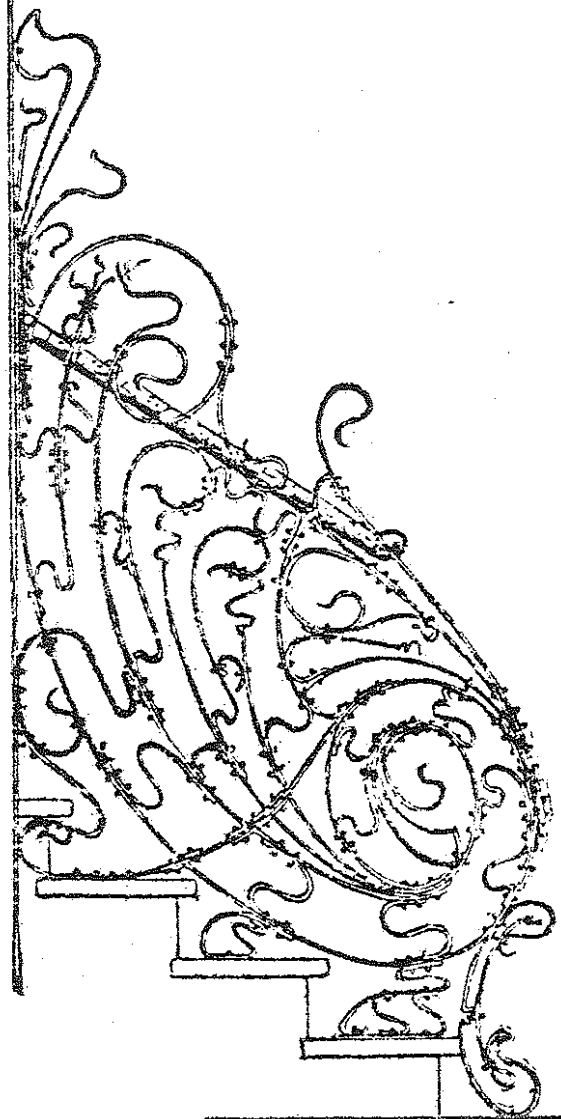
69. ASA, exp. 16-333-70. Eduardo Reynals tenía un hermano de nombre Francisco, trece años mayor que él, que igualmente hizo algunos edificios con detalles modernistas, aunque empleando un lenguaje más ecléctico: ASA, exp. 16-334-12.



Eduardo Reynals: Casa Pérez Villamil (1906-1907).

parte de Reynals, bien por parte de Pérez Villamil. Los aspectos comunes de este edificio con la producción temprana de aquel «pionero del diseño moderno»⁷⁰ son, a mi juicio, los siguientes: a) sobriedad general de la composición, formal y cromáticamente; b) el empleo crudo del hierro forjado, dejando vistas uniones y remaches, lo que da un aspecto casi industrial al edificio; c) la composición vertical de portal y miradores volados, los cuales están protegidos en toda su altura por dos ininterrumpidas y finísimas columnillas, también en hierro, que apoyan sobre diminutas ménsulas; d) la medida de las formas fluidas del *Art nouveau*, que en fachada arrancan a media altura formando una especie de diadema sobre los huecos de

70. Sobre las obras iniciales y verdaderamente revolucionarias de Horta, con las que tiene relación la casa de Pérez Villamil, cf. S. TSCHUDI MADSEN: *Horta: Works and Style of Victor Horta before 1900*, «Architectural Review», 1955, pág. 388-392.



Eduardo Reynals: Casa Pérez Villaamil. Arranque de la escalera.

los balcones; y e) la línea ondulada de los balcones corridos. Todo ello puede verse comparando esta fachada con la de la casa del célebre químico belga Solvay, proyectada y construida por Horta en Bruselas, entre 1895 y 1900. El parentesco resulta abrumador al cotejar, por ejemplo, el diseño del arranque de la escalera de uno y otro edificio, de cierto espíritu rococó, a base de líneas encaracoladas sobre pletina ancha, resolviendo de igual modo los apoyos de tan complejo dibujo sobre las huellas de la escalera, con un sinfín de uniones y remaches que



Victor Horta: Bruselas, Casa Solvay. Arranque de la escalera.

hacen posible tal diseño.⁷¹ Huelgan las palabras cuando la arquitectura habla tan claro.



Eduardo Reynals: Casa Pérez Villaamil. Detalle de la fachada.

En el fomento y difusión del modernismo hay que considerar como factor insistente de propaganda formal el tema del cinematógrafo, en el que un nuevo modo de expresión venía acompañado de una nueva «arquitectura». Así ocurrió en Madrid donde el elemental programa de necesidades iniciales de la construcción se revisó de aparatosas galas modernistas en el claro deseo de crear fachadas-reclamo. El carácter de las primeras proyecciones, como curiosidad de feria, hizo que la estructura tuviera mucho de

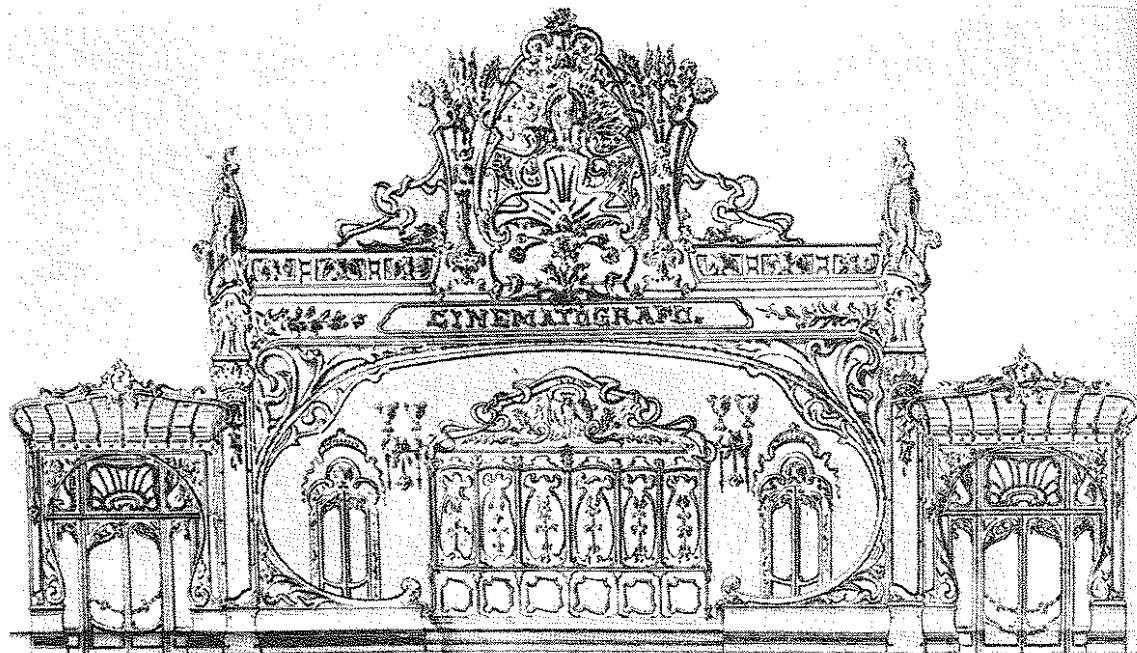
71. Otros muchos detalles recuerdan a la casa Solvay, algunos tan significativos como el empleo de chapa recortada para la numeración de la casa de Horta y que aquí recoge la indicación de «Asegurada de incendios», en el lateral derecho de la planta baja.

barraca: un simple cajón de madera en cuyo interior se disponían unos asientos entre la pantalla y el proyector. Al cine le costó mucho tiempo abrirse camino como expresión y forma culta, y por ello también a su definición arquitectónica, que finalmente adoptó, con leves modificaciones, el modelo del teatro y de la sala de conciertos.⁷² En Madrid se puede seguir bien este proceso en el que primero hay un fenómeno de rechazo, luego de tolerancia, para aceptarlo y multiplicarlo finalmente.

72. En este sentido, el primer cinematógrafo «sólido» fue el recientemente desaparecido «Colón» en la calle de Génova, terminado en 1908 y cuyo autor fue Pablo Aranda, arquitecto municipal del Ensanche.



Eduardo Reynals: Casa Pérez Villaamil. Miradores (1906-1907).



Fernando García Calleja: Cinematógrafo (1905)

Al comienzo, el Ayuntamiento vio con recelo la aparición de estas barracas, más o menos llamativas como ahora se verá, ya que daban «a las calles un aspecto impropio del ornato de la capital»,⁷³ «con el peligro de convertir la población en una feria».⁷⁴ Además de estos motivos puramente estéticos, pesaban otras razones más serias de tipo administrativo, ya que el Reglamento vigente sobre Teatros y Salas de Espectáculos databa de 1885 y en él se acomodaba mal el cinematógrafo. Se temía, por ejemplo, el posible incendio de la cabina,⁷⁵ que la ocupa-

73. Del informe denegatorio a Enrique Crochet, que había solicitado la instalación de un cinematógrafo en un solar de la plaza de Lavapiés, proyectado en 1905 por el arquitecto Mauricio Jalvo, nada afortunado por cierto: ASA, exp. 16-333-66.
74. Del informe a la solicitud para instalar un cinematógrafo en un solar del paseo del Prado, proyectado por F. M. López y Blanco, en 1907, de carácter modernista pero muy soso: ASA, exp. 16-335-36.

75. Frente al peligro de incendio, el arquitecto Manuel Pardo propuso, en 1906, la construcción de un cinematógrafo totalmente en hierro, de diseño modernista y con la particularidad de ser el primero (?) que en Madrid contaba con una organización más compleja, con un patio de butacas, palcos laterales y un «gallinero» de planta curva, es decir, buscando el modelo del teatro. En hierro era igualmente el «Ideal Polistilo» de Eduardo Reynals, en la calle de Villanueva, que reunía un «patinadero» y un cinematógrafo, todo ello de un modernismo de origen centroeuropeo muy particular.

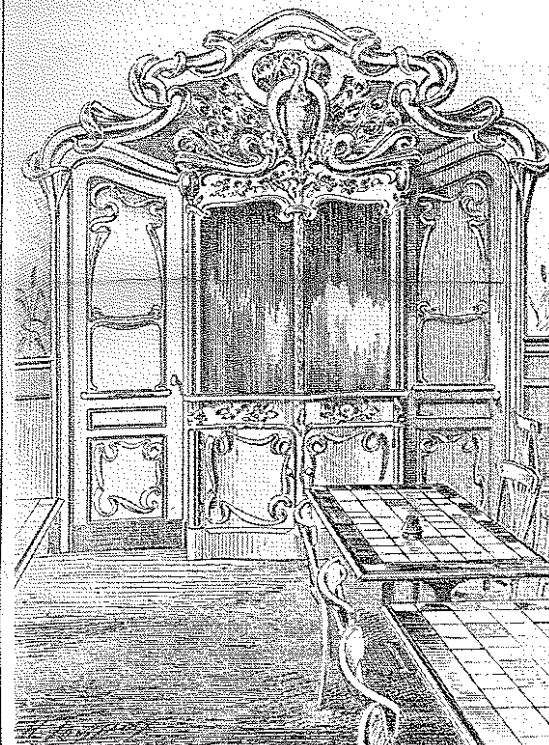
ción de solares en zonas urbanizadas retrasara la construcción de fincas, etc.

Antes de señalar las más importantes alternativas del modernismo en este terreno, citaré los dos primeros en fecha: el «Cinematógrafo y Fantoques»⁷⁶ y el «Gran Biograph» (sic),⁷⁷ ambos de 1904. Sólo este último, debido al arquitecto, ya de edad muy avanzada, Alvaro Rosell, tenía cierto interés como primera muestra de un modernismo incipiente. Por el contrario, el recién titulado Fernando García Calleja (1904) hizo un proyecto magnífico y absolutamente francés al año de terminar su carrera.⁷⁸ Pocas veces como ésta puede probarse la estrecha relación existente entre los modelos y su reutilización a través del grabado. En la fachada de García Calleja es claro el homenaje a Hector Guimard y sus entradas del Metro de París, en los dos accesos laterales. Pero, además, nuestro arquitecto conocía también el *café-restaurant* «L'Art Nouveau» de Grenoble, que data de 1900 y que diseñó L. Dufour. Esta relación se convierte en auténtica réplica cuando se analizan tanto el gran motivo central en alto con el pavo real,⁷⁹ como la mampara y su copete en el cen-

76. En la calle de San Mateo, 16: ASA, exp. 16-48-31.

77. Estuvo instalado en la plaza de San Marcial, junto a la Real Compañía Asturiana de Minas, y luego se trasladó (?) al paseo de Rosales: ASA, exp. 16-48-39.

78. ASA, exp. 16-51-9.



L. Dufour: Grenoble, Café «L'Art Nouveau» (1900).

tro de la gran embocadura a modo de arco escénico. ¿Conocía directamente García Calleja esta obra de Dufour? Más bien veo en él un lector de «La Construction Moderne» que, en octubre de 1900, reproducía algunos interiores de aquella obra de Dufour, quien «sans tomber dans les exagérations des modernistes anglo-belges... a reconnu la nécessité de faire table rase de toutes ces études qui n'étaient point de lui, et il n'a plus cherché qu'à créer lui-même une décoration inédite. Cette manière de procéder est encore la seule qui permettait d'être original».⁸⁰ Es decir, se trata de uno de los arquitectos que se empeñaron en un *Art nouveau* de original expresión francesa, y esa es la imagen que aquí, en Madrid, llega y se reproduce.

Mas no sólo es ésta, y las ya citadas, las variantes de un modernismo internacional, evidentemente no catalán, las que encuentran eco entre los arquitectos madrileños. He aquí otro caso de enorme interés: el influjo ejercido en un mo-

79. Sobre el simbolismo de este animal en el *Art nouveau*, cf. MADSEN, S. T.: *El simbolismo del Art nouveau*, «Cuadernos Summa-Nueva Visión», 1969, núm. 30, pág. 5 y 6.

80. A *l'Art nouveau*, «La Construction Moderne», 1900, pág. 28, 29, 40 y 41.

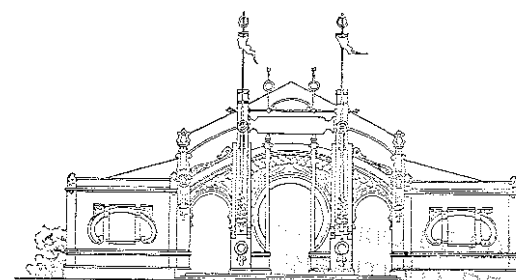
mento dado por la Exposición de Turín de 1906 en la arquitectura madrileña. La respuesta no se hizo esperar y aquel mismo año —es decir, ya sin desfase alguno— el arquitecto Carlos de Luque, que pertenecía a la reciente promoción de 1904 como García Calleja, proyectó una Sala de Espectáculos,⁸¹ en el más exigente estilo modernista italiano nacido de Aronco, con una deuda ostensiblemente clara hacia el arquitecto S. Locati. Éste proyectó, entre otros, el pabellón destinado a la Piscicultura en aquella muestra turinesa. Luque estuvo allí o lo vio reproducido en «L'Architettura Italiana»,⁸² de tal modo que su sala de espectáculos madrileña se convierte en un fiel trasunto con modificaciones levísimas. Los huecos aplastados de tres luces, la decoración *floreale* sobre los hombros de los arcos, los inconfundibles mástiles con gallarde-

81. ASA, exp. 16-51-42.

82. «L'Architettura Italiana», Turín, mayo 1906, año I, núm. 8, lám. LXII.



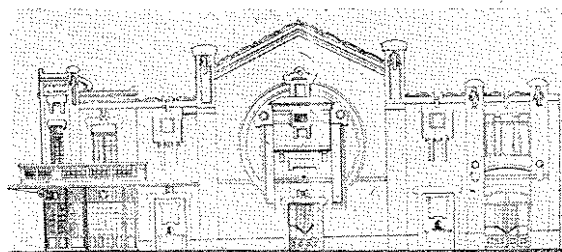
S. Locati: Pabellón de la Exposición de Turín (1906).



Carlos de Luque: Sala de Espectáculos (1906).

tes, etc., están llevados allí con escrupulosa exactitud.

Junto a Luque, otros arquitectos se sentirían atraídos por esta nueva versión del modernismo, que habiendo creado un tipo de arquitectura de difícil encaje en la arquitectura urbana, tenía en cambio grandes posibilidades en el terreno de la «arquitectura de exposiciones». Así, Luis Bellido proyectó el palacio central y otras dependencias de la Exposición de Industrias Madrileñas,⁸³ de 1907, en un estilo claramente turinés, con detalles tan inequívocos como el calar el casco de la cúpula, además de otros aspectos igualmente significativos (mástiles, láureas, gallardetes, etc.).



Teodoro Anasagasti: Reforma del Teatro Príncipe Alfonso. Fachada calle General Castaños (1919).

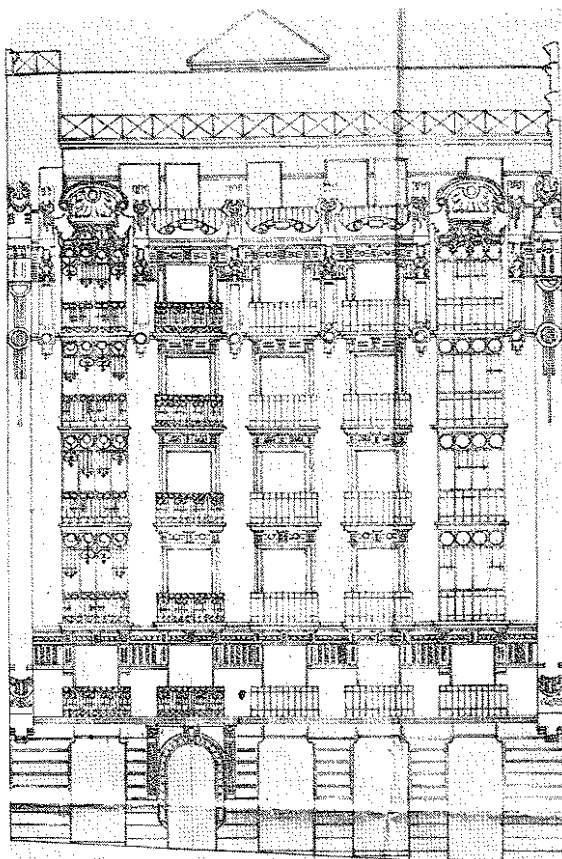
Termino esta rápida cata en el terreno de los edificios para espectáculos mostrando una imagen tardía radicalmente distinta, pero con huella clara de los temas modernistas. Se trata de la reforma proyectada por Teodoro Anasagasti para una antigua sala de conciertos que luego fue el teatro Príncipe Alfonso. El proyecto⁸⁴ data de 1919 y denota el sentido plano y cubista de gran geometría que hace pensar en un modernismo de corte vienés, especialmente por el gran motivo central de la fachada que mira a la calle del General Castaños.

No obstante, el influjo vienés ya había encontrado en la arquitectura doméstica madrileña versiones afortunadas, al margen de los sueños megalómanos de Palacios. Existe toda una arquitectura más comedida y de clara ordenación «pendiente» —como respuesta al *Art nouveau*— «vegetariano» que, naciendo de la tierra, trepaba sobre el plano de fachada. En efecto, casas como la del arquitecto Leopoldo José Ulléd, en la calle Bailén,⁸⁵ de 1908 —el año del VIII Con-

83. *La Exposición de Industrias Madrileñas*, «La Construcción Moderna», 1907, lám. 6. Igualmente puede encontrarse más información gráfica en *Exposición de Industrias Madrileñas*, «Pequeñas Monografías», 1907, sin paginación.

84. ASA, exp. 23-280-63.

85. ASA, exp. 16-335-39.



Leopoldo José Ulléd: Casa de la calle Bailén (1908).

greso Internacional de Arquitectos en Viena—, dejan ver el espíritu de la *Sezession* que gustaba de colgar y dejar caer paralelamente sus hierros, molduras y decoración en general, en una composición más rígida y menos instintiva.

Ya a partir de aquel año se deja sentir una disminución de proyectos y obras, modernistas o no, debida a una crisis general en el sector de la construcción. Madrid contaba entonces con unos ciento sesenta arquitectos y un centenar de obras abiertas, de las cuales la mitad, aproximadamente, eran de simple reforma. Barcelona o San Sebastián, con menos arquitectos, tenían entonces un volumen de obra superior. Las huelgas obreras⁸⁶ y el retraimiento del capital que, con menos riesgo y mayores porcentajes, prefería invertir en otros sectores, frenaron la actividad edilicia en la ciudad.⁸⁷

Cuando de nuevo reaparece la arquitectura

86. Madrid en el año 1909 ya había superado a Barcelona en el número de huelgas, si bien en la capital catalana había sido visiblemente mayor la cuantía de los huelguistas. Cf. *Estadísticas de las Huelgas* (1909), Madrid, Instituto de Reformas Sociales, 1911, pág. 55 y 56.



Federico de Arias Rey: Casa Gallardo (1911-14).

modernista lo hace sin la vitalidad de años atrás y con un gesto muy distinto y reposado. Las obras vanguardistas de un Horta o un Guimard han conocido su eclipse y el modernismo sobrevive en una solución más moderada y académica, aliándose a la arquitectura francesa «moderna», esto es, al eclecticismo depurado y burgués del París de fin de siglo. El espíritu inequívocamente francés de la obra de un Lavirotte es el que cabe ver en la gran arquitectura

87. SAINZ DE LOS TERREROS, L.: *La construcción en Madrid durante el año 1907*, «La Construcción Moderna», 1908, pág. 1-4, y el artículo, con puntos de vista fuertemente reaccionarios, de LÓPEZ ROBERTS, M.: *¿Por qué no se construye en Madrid?*, «La Construcción Moderna», 1911, pág. 136-138.

madrileña de los años anteriores a la Gran Guerra y contra cuyo influjo se oirán las voces del nacionalismo y los regionalismos que pondrán fin a este breve tránsito modernista.

Como ejemplo de este modernismo templado, tenemos en Madrid un edificio de gran interés, como es el que mira al Palacio Real desde el comienzo de la calle de Ferraz. Sus propietarias, las acaudaladas hermanas Gallardo, Asunción y Esperanza, encargaron el proyecto a Federico de Arias Rey, que lo presentó en enero de 1911.⁸⁸ Nada sé de este arquitecto, salvo que hizo la carrera en Barcelona, alcanzando el título de arquitecto en el crítico año de 1898, para luego

88. ASA, exp. 19-70-32 y 32 bis.

figurar su residencia en Madrid. El edificio, en esquina, con fachadas a la plaza de España y a la calle de Ferraz, marca un nuevo módulo arquitectónico de claro aire francés, igual o superior a los de su clase en el propio París. Dentro del contexto urbano en el que se produce este hecho arquitectónico, es decir, en el comienzo del llamado barrio de Argüelles, se ve muy bien el énfasis puesto por dos claras representantes de la burguesía adinerada y sin titular, en su vivienda unifamiliar —pero concebida en altura, a modo de casa de vecindad—, destacando por encima de aquel barrio que databa de finales de la época de Isabel II, con «hoteles a la moda, residencias pequeño-burguesas»,⁸⁹ «hotelitos, hechos ya en la segunda mitad del siglo XIX, propiedad de aristócratas no siempre adinerados y de burgueses de cierta posición».⁹⁰ La simple comparación entre el hotel-jardín del marqués de Cerralbo y la casa de pisos de las Gallardo, ambas dentro de la misma manzana, muestra una muy diferente concepción del edificio-habitación, tanto en su expresión exterior —la cara urbanística— como en su organización interna —el área íntima. Bajo el remate alto del cuerpo de esquina, una desnuda «G» en mosaico cerámico hace las veces de enseña no blasonada por encima de las coronas ducales y condales de su entorno.

En la casa de las Gallardo, a la que no cuadra ya el nombre de palacete, Arias Rey dio muestras de un depurado gusto, con rasgos típicamente modernistas, tanto en los hierros de la fachada como en el relieve del plano de fachada, en «cemento modelado antes en bloques de piedra artificial». El carácter contenido de este modernismo nos hace pensar en aquellas palabras de Planat, una vez transcurrido el momento fuerte del *Art nouveau*: «Dans l'Art nouveau, dans le Modern-Style, tels qu'on les préconisait à l'origine, il y avait une part de revendications sérieuses et durables, et une part d'engouement momentané. Ce qui devait subsister subsiste et porte déjà ses fruits. Comme ces plantes annuelles qui disparaissaient à l'automne, ce qui n'était qu'éphémère tend à dépérir, et a déjà disparu en grande partie. Il n'y a ni à s'en réjouir ni à le déplorer.»⁹¹

89. CHUECA, F.: *El semblante de Madrid*, Madrid, 1951, pág. 297.

90. CARO BAROJA, J.: *Los Baroja*, Madrid, 1972, pág. 98. Caro Baroja hace una fiel y vivida descripción del ambiente del barrio de Argüelles, inmediato a la plaza de España, antes de 1936.

Aquel modernismo comedido que en estos años se llamaba «estilo francés moderno» dio lugar a una serie larga de edificios tan representativos como La Unión y el Fénix, los hoteles Ritz y Palace o el Casino Militar. El concurso para La Unión y el Fénix se abrió en 1905, entre arquitectos franceses y españoles, adjudicándose la obra Jules y Raymond Fèvre, si bien luego la dirigió Luis Esteve. El edificio, que es absolutamente francés desde su planta hasta el remate con el grupo del Fénix que modeló Saint Marciaux, se comenzó en 1907 y tres años más tarde ya estaba terminado. Sus fachadas⁹² están cargadas de elementos modernistas, si bien vemos en ellas la reaparición de un lenguaje arquitectónicamente rígido que utiliza de nuevo las columnas y entablamentos. Como novedad constructiva se utilizó en su estructura el hormigón armado.

En 1912 se terminaba el Hotel Palace, igualmente de hormigón armado, perteneciente a ese estilo internacional de gran hotel con rasgos evidentes de un ya lejano modernismo. Su arquitecto no fue Manuel Álvarez Naya —como suele aducirse— sino el arquitecto catalán Eduardo Ferrer Puig, que ejecutó el proyecto en Bélgica por encargo de la compañía propietaria.⁹³ Por último, citaremos el edificio del Hotel Ritz (1908), perteneciente a la cadena inglesa «Ritz Development», cuyo arquitecto fue el francés Mevves, el mismo que había construido las casas de esta firma en París y Londres, si bien la obra fue dirigida aquí por Landecho.

Estos tres últimos casos señalados, junto con la producción de «estilo francés antiguo» de Joaquín Saldaña (mansardas, chaflanes a la redonda, guirnalda y otros muchos elementos tomados del estilo de los Luises), denotan un evidente colonialismo arquitectónico que en realidad no hacía sino traducir otro más grave, si cabe, en el terreno económico.⁹⁴ Esta situación

91. PLANAT, P.: *L'Art nouveau appliqué aux chemins de fer*, «La Construction Moderne», 1905, página 3.

92. Sobre estas fachadas, el Concurso decía en su artículo 6.º: «Las fachadas serán todo lo monumentales que sea posible; sin embargo, se recomienda cierta sobriedad de escultura, excepto en la rotonda; el carácter monumental deberá obtenerse principalmente por las líneas... Se llama especialmente la atención de los concursantes sobre la fachada en rotonda, cuya situación se presta de un modo extraordinario a una decoración de carácter arquitectónico...»

93. ASA, exp. 19-70-25.

94. Sobre este aspecto y en relación con el capital

«colonial» fue la que verdaderamente provocó una reacción nacionalista en la arquitectura española, con gran número de matices regionalistas, al comenzar la segunda década, y este movimiento fue el que, en Madrid al menos, terminó con las posibilidades últimas del modernismo. Tan sólo citaré tres hechos de alcance diverso y que no necesitan comentario, producidos los tres en 1911, y que sirven para medir el clima arquitectónico: a) Celebración de un Salón de Arquitectura, organizado por la Sociedad Española de Amigos del Arte y la Sociedad Central de Arquitectos, en el Pabellón de Industrias del Retiro. Allí se premió la restauración de la Casa de Cisneros, por Bellido, y el Palacio para un noble en la montaña, de Rucabado; b) Eladio Laredo levanta el pabellón de España en la Exposición Internacional de Arte de Roma, adoptando «el estilo Monterrey» de Salamanca; c) Ciclo de conferencias de Lampérez en el Ateneo de Madrid sobre la historia de los grandes apogeos y decadencias de la arquitectura española. En su última intervención, y tras hacer un elogio de Gaudí como «creador de formas nuevas», dijo lo siguiente a modo de manifiesto: «Si a la arquitectura española contemporánea le falta la unidad de miras que puede llevar al estilo futuro, propio del siglo XX, el único camino es el nacionalismo, la adaptación de los estilos tradicionales; porque la tradición significa depuración durante siglos y siglos de ciertos principios que no cambian: el país, el clima, la idiosincrasia de la raza. Seamos nacionalistas, aunque sólo sea por imitar con ello a los extranjeros, ya que por desgracia en arquitectura, como en otros órdenes de la vida, tan aficionados somos a extranjerizarnos».

La respuesta no se hizo esperar y, en 1914, el propio Lampérez ganaba el concurso convocado por el Círculo de Bellas Artes sobre «La casa antigua española», al tiempo que el Ayuntamiento premiaba la casa plateresca de la calle Almagro —proyectada en 1912 por Augusto Martínez de Abaria— y la Gran Peña recomendaba, en la base primera del concurso para su nueva sede en la Gran Vía, «el estilo civil español comprendido entre mediados del siglo XVI y fines del XVII». Sin embargo, estas actitudes, ya insostenibles, se verían ampliamente rebasadas

extranjero, especialmente inglés, francés y belga, invertido en España en el período 1905-1913, cf. SARDÁ, J.: *La Política monetaria y las fluctuaciones de la Economía española en el siglo XIX*, Madrid, 1948, pág. 268-273.

por una nueva generación que, hacia 1920, dio los primeros frutos de lo que recientemente se ha llamado el «racionalismo madrileño».⁹⁵

95. Cf. la exposición que actualmente tiene lugar en el COAM: *Racionalismo madrileño, 1920-39*: Luis Lacasa, Madrid 1976, de cuyo arquitecto el propio COAM ha publicado una selección de escritos con introducción de C. Sambricio.